Μαρία Βασιλάκη

ΟΙ ΕΙΚΟΝΕΣ ΤΟΥ ΑΡΧΟΝΤΙΚΟΥ ΤΟΣΙΤΣΑ

Η Συλλογή του Ευάγγελου Αβέρωφ

ΙΔΡΥΜΑ ΒΑΡΩΝΟΥ ΜΙΧΑΗΛ ΤΟΣΙΤΣΑ

ΟΙ ΕΙΚΟΝΕΣ
ΤΟΥ ΑΡΧΟΝΤΙΚΟΥ ΤΟΣΙΤΣΑ

Η Συλλογή του Ευάγγελου Αβέρωφ

Μαρία Βασιλάκη

ΟΙ ΕΙΚΟΝΕΣ ΤΟΥ ΑΡΧΟΝΤΙΚΟΥ ΤΟΣΙΤΣΑ

Η Συλλογή του Ευάγγελου Αβέρωφ

Αθήνα 2012

ΙΔΡΥΜΑ ΒΑΡΩΝΟΥ ΜΙΧΑΗΛ ΤΟΣΙΤΣΑ

Επιστημονικός συνεργάτης:
Δήμητρα Κωτούλα

Διορθώσεις κειμένων:
Άννα Καραπάνου

Καλλιτεχνικός σχεδιασμός:
Θύμιος Πρεσβύτης, Θοδωρής Αναγνωστόπουλος

Φωτογράφιση:
Γιάννης Βαχαρίδης, Οδυσσέας Βαχαρίδης

Παραγωγή:
Peak Publishing

Εκτύπωση:
Μπάξας Α.Ε.

Σελ. 4. Ο Ευάγγελος Αβέρωφ στο υπουργικό του γραφείο (1976)

©Ίδρυμα Βαρώνου Μιχαήλ Τοσίτσα
Κολοκοτρώνη 29, 10562 Αθήνα
Τηλ.: 210 32 29 393, 210 32 31 569, email: ibmt@otenet.gr
ISBN 978-960-93-3497-6

Περιεχόμενα

Πρόλογος **9**
Τατιάνα Αβέρωφ-Ιωάννου

Εισαγωγή **13**
Μαρία Βασιλάκη

Οι Εικόνες της Συλλογής Ευάγγελου Αβέρωφ **17**
Μαρία Βασιλάκη

Οι Εικόνες **23**

Κατάλογος Λημμάτων **123**

Α. Εικόνες Κρητικών Ζωγράφων **124**

Β. Εικόνες Ηπειρωτικών και Βορειοελλαδικών Εργαστηρίων **166**

Γ. Εικόνες Επτανησιακών Εργαστηρίων **195**

Δ. Εικόνες Κρητικής Εικονογραφίας **215**

Ε. Εικόνες Κυπριακών Εργαστηρίων **229**

ΣΤ. Εικόνες 19ου αιώνα **236**

Ζ. Εικόνες Ρωσικών Εργαστηρίων **261**

Η. Εικόνες 20ού αιώνα **263**

Συντομογραφίες – Βιβλιογραφία **268**

Παράρτημα **291**
Η Συντήρηση των Εικόνων της Συλλογής Αβέρωφ στο Αρχοντικό Τοσίτσα
Ελένη-Βερόνικα Φαρμακαλίδου, Βασίλης Πασχάλης

Ευρετήρια **310**

Πρόλογος

Το Αρχοντικό Τοσίτσα στο Μέτσοβο είναι ένα μαγευτικό μουσείο, ίσως το πιο μαγευτικό που έχω δει στη ζωή μου. Του έχω προσδώσει, είναι αλήθεια, ιδιότητες μαγικές – αφού εξαιτίας του, λέω, πως σήμερα αγαπώ όλα τα μουσεία και την τέχνη γενικά, την ιστορία, τα παραμύθια και τα όμορφα αντικείμενα των ανθρώπων, είτε είναι έργα καλλιτεχνικής δημιουργίας είτε απλά χρηστικά αντικείμενα, ευτελή σε υλικά, αλλά τόσο πολύτιμα σε ψυχή και σε σοφία.

Στοιχείο μαγικό, κι ανεξήγητο επίσης, του μουσείου είναι και ο τρόπος που διαφεύγει μυστηριωδώς από κάθε προσπάθεια να το ορίσεις με δυο κουβέντες περιεκτικές, επεξηγηματικές – όπως σ' όλα τα σοβαρά μουσεία – που να δίνουν στον επισκέπτη το στίγμα των εκθεμάτων που θα δει. Να το πει κανείς «Μουσείο Λαϊκής Ηπειρωτικής Τέχνης», όπως εξάλλου συχνά έχει αναφερθεί; Και ναι και όχι. Μπορεί αυτός να ήταν ο αρχικός στόχος των εμπνευστών του[1], αλλά σιγά-σιγά, στην πορεία απόκτησης των εκθεμάτων, όλο και διευρύνονταν οι ορίζοντες (μαγικά), ώστε να έχουν συμπεριληφθεί στο τέλος αντικείμενα σημαντικά και κειμήλια από ολόκληρη την επικράτεια της Ελλάδας, της μικρής και της μεγάλης. Μήπως τότε να παραλείψουμε τον τοπικό προσδιορισμό και να το ονομάσουμε απλά «Λαογραφικό Μουσείο»; Χαρακτηρισμός ευρύς, ναι. Αλλά και πάλι. Τι δουλειά έχουν σ' ένα μουσείο λαογραφίας οι συλλογές αρχαίων νομισμάτων, οι βυζαντινές εικόνες, οι σταυροί και τα πολυκάνδηλα του 5ου και του 6ου αιώνα, τα πορσελάνινα αντικείμενα από ευρωπαϊκά εργαστήρια, και τόσα ακόμα ''παράταιρα'' αντικείμενα και ομάδες εκθεμάτων; Ας το πούμε, λοιπόν, «Αρχοντικό Τοσίτσα», σκέτο – κι ας φανταστεί ο επισκέπτης ότι θα δει ένα παλιό αρχοντικό με έντονη μάλλον τη σφραγίδα των τελευταίων του κατοίκων, με τα έπιπλα και τα αντικείμενα που χρησιμοποιούσε κάποιος Τοσίτσας, ίσως και με τις πολλές και πλούσιες συλλογές που συγκρότησε στη ζωή του. Πιο κοντά μοιάζει αυτό στο περιεχόμενο του μουσείου καθ' εαυτό. Και όμως. Διαφεύγει και πάλι το στίγμα το ακριβές (το μαγικό).

Δημιούργημα δύο ανδρών – στο σημείο σύγκλισης των πολλαπλών ωσμώσεων ανάμεσα στις προσωπικότητες, τα ενδιαφέροντα, τους πόθους και τα οράματα και των δύο. Ο αποξενωμένος από την Ελλάδα Τοσίτσας, πάμπλουτος, μονήρης, μισάνθρωπος (και μισέλληνα ακόμα θα μπορούσε κανείς να τον πει), που η φιλία του με τον Αβέρωφ αναζωπύρωσε σιγά-σιγά την εμπιστοσύνη του στον άνθρωπο, ξύπνησε το σκίρτημα της μνήμης των προγόνων, τη λαχτάρα να συνεχιστεί το όνομά του και, πάνω απ' όλα, να ξαναγεννηθεί από τις στάχτες του το παλιό ερειπωμένο πατρογονικό σ' ένα μακρινό χωριό μιας μακρινής χώρας που δεν είχε επισκεφτεί ποτέ. Και από την άλλη, ο πολιτικός Αβέρωφ, ο μάχιμος του δημόσιου βίου, ο πολυδιάστατος, επιστήμονας, οικονομολόγος, γεωργός, οινοπαραγωγός, φιλότεχνος, συγγραφέας, ποιητής – ο άνθρωπος που ενέπνευσε στο μεγάλο δωρητή το όραμά του, που το καλλιέργησε επίμονα για δέκα χρόνια μέχρι να ωριμάσει, και που, όταν τελικά συστάθηκε το Ίδρυμα Βαρώνου Μιχαήλ Τοσίτσα, ανέλαβε με μεράκι και πάθος την κάθε μικρή λεπτομέρεια, φροντίζοντας για μισό αιώνα μετά το θάνατο του ιδρυτή του να συνεχίσει το όραμα και να το διευρύνει, να το κάνει έργο της ζωής του.

Το Αρχοντικό Τοσίτσα στο Μέτσοβο αντιπροσωπεύει το όραμα και το έργο ζωής δύο ανδρών. Πιο σύνθετο ίσως το όραμα του Αβέρωφ και πιο πολύπλοκοι οι λόγοι, τα βιώματα και οι αξίες που το τροφοδοτούσαν. Φαίνεται παράξενο καμιά φορά στους ερευνητές ότι, αν και πολυγραφότατος, σχεδόν πουθενά δεν αναφέρει τους σκοπούς και τον τρόπο συγκρότησης των συλλογών του. Ένας λόγος, πιστεύω, είναι ότι θεωρούσε το σκοπό εν πολλοίς αυταπόδεικτο. *«Όλα τοῦτα ποὺ βλέπεις θὰ κατέληγαν στὸ Μόναχο ἢ στὴν Ἀμερική»*, έλεγε, καμαρώνοντας, για τα πολύτιμα αντικείμενα που συνέλεξε ένα-ένα και τοποθέτησε στο Αρχοντικό. Αλλά

Ο Ευάγγελος Αβέρωφ μπροστά από το Αρχοντικό Τοσίτσα στο Μέτσοβο (1984)

ο Αβέρωφ δεν ήταν συλλέκτης με τη συνηθισμένη έννοια του φιλότεχνου που αγοράζει αντικείμενα τέχνης κατ' αρχάς για την προσωπική του ευχαρίστηση. Η συναίσθηση της ιστορικής συνέχειας και, συνάμα, του χρέους προς τις επόμενες γενιές ήταν στοιχεία που τον χαρακτήριζαν βαθιά ως Έλληνα, ως απόγονο Βλάχων ευεργετών και ως ευπατρίδη πολιτικό που αγαπούσε με πάθος τον τόπο του. «*Ὅποιος ἔχει τὰ οἰκονομικὰ μέσα, ἔχει ὑποχρέωση νὰ τὰ χρησιμοποιήσει ὑπὲρ τοῦ συνόλου*», θα γράψει στον πρόλογο της Συλλογής Λεβέντη[2]. Ο Αβέρωφ πίστευε στον άνθρωπο, στην ανάπτυξη και στη δύναμη της ζωής. Ήξερε πως βασικό θεμέλιο είναι η βελτίωση των συνθηκών ζωής και η πρόοδος του λαού «*εἴτε αὐτὸ τὸ ἐπιτυγχάνουμε μὲ τοπικὰ μέσα – διότι πιστεύω πολὺ καὶ στὶς τοπικὲς παρεμβάσεις*», όπως θα πει σε μια συνέντευξή του, «*εἴτε τὸ ἐπιτυγχάνουμε μὲ γενικὰ μέσα. Τὰ ἄλλα ὅλα εἶναι γαρνιτοῦρες!*»[3].

Το όραμα το μεγάλο, λοιπόν, ήταν το Μέτσοβο – η οικονομική, κοινωνική και πολιτιστική ανάπτυξη μιας ολόκληρης περιοχής που κινδύνευε να ερημώσει, όπως τόσα άλλα μέρη της ελληνικής επαρχίας. Στο Μέτσοβο, όπως συχνά έλεγε, ένιωθε να ξαναγεννιέται και είχε την ευτυχία να δει τα οράματά του να υλοποιούνται και να καρποφορούν. Νομίζω πως κατά κάποιο τρόπο το Μέτσοβο, πέρα από το χωριό των προγόνων του, που αγαπούσε με πάθος, αντιπροσώπευε για κείνον και μια μικρογραφία της Ελλάδας, ένα μοντέλο και μια χειροπιαστή απόδειξη ότι μπορεί ένας έρημος τόπος να προκόψει και να αναμορφωθεί.

Ας ξαναγυρίσουμε όμως στο Αρχοντικό Τοσίτσα – ένα μόνο από τα αναρίθμητα έργα που συντέλεσαν στην εντυπωσιακή ανάπτυξη της περιοχής – που είναι και το θέμα μας. Πού έγκειται τελικά η ιδιαίτερη μαγεία του ως μουσείου; Μουσειολογικά θα μπορούσαμε να πούμε ότι υπήρξε ένα πρωτοποριακό μουσείο, αφού, πολύ προτού επικρατήσει ευρύτερα στη χώρα μας η φιλοσοφία του ''ανοιχτού μουσείου'', στο Μέτσοβο μπορούσε κανείς να δει πολύτιμα εκθέματα και ποικίλες συλλογές παρουσιασμένες στο φυσικό τους χώρο μέσα στις αίθουσες, τους στάβλους, τις αποθήκες και τα μεγάλα σαλόνια του παλιού Αρχοντικού. Συλλογές όπλων και σπαθιών από τον αγώνα του '21, χάλκινα και ξύλινα σκεύη μαγειρικής, κοσμήματα, ενδυμασίες, διακοσμητικά πιάτα και ασημικά, χρυσοκέντητες σέλες, σεντούκια, αγροτικά εργαλεία, αργαλειοί και περίτεχνα υφαντά – το κάθε αντικείμενο να αναδεικνύεται με τον καλύτερο τρόπο χάρη στο μουσειολογικό σκεπτικό και την ένταξή του στο ''όλον''. Γεγονός. Δεν μου αρκεί όμως εδώ μια απλή επιστημονική εξήγηση. Θέλω να επιμείνω στο δικό μου ορισμό της μαγείας: ο χώρος. Τα αντικείμενα μέσα στο χώρο. Τα εκθέματα, μοναδικά και πολύτιμα, και ταυτόχρονα το ευρύτερο πλαίσιο: το περιβάλλον. Το όραμα. Το ακόμα ευρύτερο πλαίσιο: η μικρογραφία της Ελλάδας, η μακρόχρονη επικοινωνία δύο ανδρών, το έργο ζωής τους. Δυο ζωές. Ο μόχθος, ο πλούτος. Τα χρόνια επιμονής και αγάπης. Πόσες συνομιλίες και διαλεκτικές, πόσες αόρατες *ωσμώσεις* – να, πάλι, η ίδια λέξη ξεπηδάει, την αφήνω όμως, γιατί αυτή ίσως εκφράζει καλύτερα τους υπόγειους μηχανισμούς που γεννούν την αίσθηση της μαγείας. Ωσμώσεις. Άπειρες. Αόρατες. Υπαρκτές.

Το βιβλίο αυτό είναι η πρώτη προσπάθεια του Ιδρύματος Τοσίτσα, να παρουσιάσει εκδοτικά τη μαγεία αποδομημένη – θα μπορούσε κανείς να πει, χαριτολογώντας. Ή, με άλλα λόγια, να εστιάσει σε μία μόνο από τις αξιόλογες συλλογές του Αρχοντικού με στόχο να την παρουσιάσει συγκεντρωτικά και τεκμηριωμένη σε βάθος. Από τα πολλά και πολύτιμα εκθέματα του μουσείου, επιλέχθηκε, σαν ξεκίνημα, η ενότητα των 66 εικόνων, επειδή αυτές συγκροτούν μια Συλλογή ξεχωριστή με μεγάλη καλλιτεχνική αξία και ιστορικό ενδιαφέρον. Η ενδελεχής μελέτη, η συντήρηση των εικόνων, η συγγραφή των κειμένων και όλα τα στάδια ετοιμασίας του βιβλίου πήραν πολύ χρόνο και κόπο. Το αποτέλεσμα πιστεύω ότι

είναι η καλύτερη δικαίωση. Θέλω να ευχαριστήσω θερμά την καθηγήτρια και φίλη Μαρία Βασιλάκη που ανέλαβε το εγχείρημα με ενθουσιασμό και αγάπη – νιώθω ιδιαίτερα ευτυχής που συνεργαστήκαμε με έναν άνθρωπο που εκτός από εξαίρετη επιστήμονας ξέρει καλά και από μαγεία. Θερμές ευχαριστίες επίσης στους επιστημονικούς συνεργάτες της έκδοσης καθώς και στους άξιους συντηρητές του Μουσείου Μπενάκη. Και, φυσικά, το βιβλίο δεν θα ήταν αυτό που είναι χωρίς την ξεχωριστή μαγεία του Θύμιου Πρεσβύτη και ολόκληρου του επιτελείου της PEAK Publishing που επιμελήθηκε την έκδοση, από τον καλλιτεχνικό σχεδιασμό έως την εκτύπωση.

Τατιάνα Αβέρωφ-Ιωάννου

Αντιπρόεδρος Ιδρύματος Βαρώνου Μιχαήλ Τοσίτσα

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Έχει δημοσιευθεί αλλού το ιστορικό της δημιουργίας του Αρχοντικού Τοσίτσα, όπως και όλη η ιστορία της γνωριμίας και της αλληλογραφίας του Ευάγγελου Αβέρωφ με το βαρώνο Μιχαήλ Τοσίτσα – ιστορία μαγευτική σαν παραμύθι, που δεν είναι όμως το θέμα μας εδώ. Λίγα λόγια κατατοπιστικά θα βρει ο αναγνώστης στις παρακάτω σειρές και σελίδες τούτου του βιβλίου. Για περισσότερα, τον παραπέμπω στον συλλογικό τόμο *Ευάγγελος Αβέρωφ-Τοσίτσας (1908-1990)*, Αθήνα: Ίδρυμα Ευαγγέλου Αβέρωφ Τοσίτσα, 2000 (ιδιαίτερα στο κεφάλαιο του Μιχάλη Τρίτου, «Ο Αβέρωφ και το Μέτσοβο», και στο εισαγωγικό δικό μου «Προοίμιο Δημιουργίας [1908-1945]»).
2. Ε. Αράπογλου, *Συλλογή Α. Γ. Λεβέντη, Πίνακες Ελλήνων Ζωγράφων του 19ου και 20ού αιώνα*, Αθήνα 1989.
3. Στ. Ψυχάρης, Η συνομιλία με τον Ευάγγελο Αβέρωφ Τοσίτσα, στο *Οι μνηστήρες της εξουσίας στο παιγνίδι της αλήθειας*, Αθήνα 1977.

Εισαγωγή

Μέτσοβο, 24 Ιανουαρίου 2011. Το χιόνι έχει αρχίσει να πέφτει πυκνό. Καθισμένη στο μεγάλο τραπέζι του τρίτου ορόφου, ελέγχω τις τελικές λεπτομέρειες του κειμένου μου. Ρίχνω μια τελευταία ματιά στις εικόνες της Συλλογής του Ευάγγελου Αβέρωφ και αναρωτιέμαι αν τελικά κατάφερα να ξεκλειδώσω κάποια από τα μυστικά τους. Ξαφνικά αισθάνομαι να βρίσκεται καρφωμένο επάνω μου κάποιο βλέμμα. Γυρίζω, κοιτάζω γύρω μου και ανακαλύπτω τη φωτογραφία του Ευάγγελου Αβέρωφ, κρεμασμένη διακριτικά στο βορινό τοίχο της τραπεζαρίας επάνω από το κεφαλόσκαλο της ξύλινης σκάλας που οδηγεί στο δεύτερο όροφο του Μουσείου του Αρχοντικού Τοσίτσα. Παρατηρώ προσεκτικά τη φωτογραφία: βλέμμα έντονο, μεγάλα ορθογώνια γυαλιά με μαύρο κοκκάλινο σκελετό, μάτια σκούρα, μαλλιά καλοχτενισμένα, ύφος σοβαρό. Είναι στραμμένος κατά τα τρία τέταρτα προς τα δεξιά, με το βλέμμα να κοιτάζει κατευθείαν μπροστά. Πρόκειται για φωτογραφία-πορτραίτο. Άραγε πότε να τραβήχτηκε, από ποιον φωτογράφο και με ποιαν αφορμή; Έχω την αίσθηση πως αυτή η φωτογραφία του Ευάγγελου Αβέρωφ χρησιμοποιήθηκε περισσότερο από κάθε άλλη. Αυτή είναι η εικόνα του που όλοι θυμόμαστε.

Τον κοιτάζω για πολλή ώρα και τον περιεργάζομαι. Χωρίς να το καταλάβω αρχίζω να του απευθύνω το λόγο, να συνομιλώ μαζί του. Γιατί έχω τόσα πράγματα να τον ρωτήσω, πλήθος ερωτήματα κρατημένα μέσα μου για καιρό. Πότε και πώς απέκτησε την καθεμιά από αυτές τις εικόνες; Ποιοι ήταν οι προμηθευτές του; Πόσο τους εμπιστευόταν για την ποιότητα και την αυθεντικότητα των εικόνων που του εξασφάλιζαν; Πόσο θά 'θελα να ξέρω την ιστορία της κάθε εικόνας από τη στιγμή που ο Ευάγγελος Αβέρωφ πληροφορήθηκε την ύπαρξή της και αποφάσισε να την αποκτήσει. Τι είχε κατά νου όταν αγόραζε τις εικόνες αυτές; Ήταν πάντα στις προθέσεις του να συγκροτήσει μια συλλογή εικόνων, που στη συνέχεια θα δώριζε στο Μουσείο του Αρχοντικού Τοσίτσα στο Μέτσοβο; Ερωτήσεις που δεν μπορούν πια να απαντηθούν από τον ίδιο. Όμως δείχνει σαν να καταλαβαίνει τις ερωτήσεις που με παιδεύουν και να με κοιτάζει με συγκατάβαση. Είναι σαν να μου λέει «*Σε τελική ανάλυση, τι σημασία έχουν όλες αυτές οι ερωτήσεις; Κράτησε την ουσία και το περιεχόμενο αυτής της συλλογής και προσπάθησε να ακουμπήσεις την κάθε εικόνα με αγάπη, όπως κι εγώ τις ακούμπησα. Μίλησε για την τέχνη και την εποχή τους*». –Αυτό προσπάθησα να κάνω, τον διαβεβαιώνω. Τώρα όμως που έχω στα χέρια μου το τελικό κείμενο του βιβλίου, δεν μπορώ να μην αναρωτηθώ αν θα του άρεσε. Αν έτσι είχε φανταστεί τη δημοσίευση των εικόνων της συλλογής του.

Κατεβαίνω στον κάτω όροφο του Μουσείου και βρίσκομαι στη μεγάλη σάλα του δευτέρου ορόφου. Εκεί περιμένει μια άλλη εικόνα: το πορτραίτο του βαρώνου Μιχαήλ Τοσίτσα, φιλοτεχνημένο από τον Γιάννη Μόραλη. Η υπογραφή του ζωγράφου, «*Ι. Μόραλης*», γραμμένη με μαύρα γράμματα επάνω στο σκούρο βάθος, βρίσκεται στην κάτω αριστερή πλευρά. Πώς φιλοτεχνήθηκε το πορτραίτο αυτό; Εκ του φυσικού ή από φωτογραφία; Και πότε φιλοτεχνήθηκε; Ο Μιχαήλ Τοσίτσας βρισκόταν ακόμα εν ζωή ή μετά το θάνατό του; Το πορτραίτο αποπνέει μιαν απίστευτη σοβαρότητα. Σ' αυτό συντελούν και τα σκούρα χρώματα που επέλεξε ο ζωγράφος: μαύρο κοστούμι επάνω σε βαθύ καφεκόκκινο φόντο και χαμηλά μια ταινία ακόμα πιο σκούρου καφέ. Ένας μεσόκοπος λεπτός άνδρας με οστεώδες, ασκητικό πρόσωπο και βλέμμα ιδιαίτερα βαθύ και μελαγχολικό. Αυτός ο πίνακας θυμίζει βυζαντινή εικόνα. Υποβάλλει την αίσθηση πως στέκεσαι μπροστά σε μιαν αγιογραφία.

Το Μουσείο του Αρχοντικού Τοσίτσα στο Μέτσοβο εικονογραφεί μια πτυχή από την ιστορία της συνάντησης δύο σπουδαίων ανθρώπων: του Ευάγγελου Αβέρωφ και του βαρώνου Μιχαήλ Τοσίτσα. Ο Μιχαήλ Τοσίτσας είχε γεννηθεί στο Λιβόρνο το 1882. Δεν μιλούσε Ελληνικά. Μεγαλωμένος στην Ιταλία και τη Γαλλία, χρη-

Ο Ευάγγελος Αβέρωφ με τη σύζυγό του στο Αρχοντικό Τοσίτσα (1956)

Αρχοντικό Τοσίτσα, Μέτσοβο. Πορτραίτο του βαρώνου Μιχαήλ Τοσίτσα από τον Γιάννη Μόραλη

σιμοποιούσε τα Γαλλικά ως μητρική του γλώσσα. Δεν είχε επισκεφτεί ποτέ το Μέτσοβο. Μόνο την Αθήνα λέγεται ότι είχε επισκεφτεί για τρεις ημέρες το 1913. Το Μέτσοβο των προγόνων του θα είχε ξεθωριάσει μέσα του. Ακριβώς με τον τρόπο που θα είχε ξεθωριάσει μέσα του και η γλώσσα των προγόνων του. Όμως ο αρχέγονος τόπος δεν μπορεί ποτέ να ξεθωριάσει εντελώς.

Όλα άρχισαν το 1937 με μιαν επιστολή που ο Ευάγγελος Αβέρωφ, με την ιδιότητά του ως αντιπροέδρου του Εξωραϊστικού Συλλόγου Μετσόβου, έστειλε σε απογόνους μεγάλων Μετσοβιτών ευεργετών ζητώντας τη συνδρομή τους για την ενίσχυση του Συλλόγου. Ανάμεσα στους αποδέκτες της επιστολής ήταν και ο Μιχαήλ Τοσίτσας[1]. Η απάντησή του στην επιστολή αυτή δεν άργησε να φτάσει. Έτσι ξεκίνησε μια αλληλογραφία δέκα χρόνων ανάμεσα στους δύο άνδρες, τον Ευάγγελο Αβέρωφ και τον Μιχαήλ Τοσίτσα, πριν να συναντηθούν και από κοντά. Το επιστέγασμα αυτής της σχέσης ήταν το Ίδρυμα του Βαρώνου Μιχαήλ Τοσίτσα, που ιδρύθηκε στις 19 Φεβρουαρίου του 1947. Πρώτος σκοπός του Ιδρύματος ήταν η ανακατασκευή του αρχοντικού Τοσίτσα στο Μέτσοβο και η χρησιμοποίησή του ως ξενώνα και ως μουσείου. Το αρχοντικό της οικογένειας Τοσίτσα είχε κτιστεί το 1661 και ανακαινιστεί το 1829. Όταν άρχισε η αλληλογραφία μεταξύ Ευάγγελου Αβέρωφ και Μιχαήλ Τοσίτσα, το σπίτι ήταν ερειπωμένο και εγκαταλελειμμένο. Το 1955 που το αρχοντικό Τοσίτσα εγκαινιάστηκε, ο Μιχαήλ Τοσίτσας δεν ζούσε πια. Είχε πεθάνει το 1950 και ταφεί στο νεκροταφείο έξω από την πόλη Montreux της Ελβετίας. Πώς γίνεται να γίνεις ο ευεργέτης ενός τόπου που δεν έχεις ποτέ γνωρίσει από κοντά; Πώς γίνεται να σώσεις τους κατοίκους ενός τόπου, που δεν πρόλαβες να συναντήσεις;

Όταν το Ίδρυμα Βαρώνου Μιχαήλ Τοσίτσα μου ανέθετε να μελετήσω τις εικόνες της Συλλογής του Ευάγγελου Αβέρωφ, δεν είχα συνειδητοποιήσει το μέγεθος της χαράς που αυτή η ενασχόληση θα μου προσέφερε. Γιατί η μελέτη των εικόνων της Συλλογής Αβέρωφ μου έδωσε την αφορμή να γνωρίσω από κοντά έναν τόπο που διαφορετικά μπορεί μην είχα ποτέ γνωρίσει τόσο καλά: το Μέτσοβο. Γνωρίζοντας το Μέτσοβο γνώρισα τον Ευάγγελο Αβέρωφ (1908-1990). Ο ίδιος δεν είχε γεννηθεί στο Μέτσοβο, αλλά στα Τρίκαλα, όπου πέρασε τα πρώτα δώδεκα χρόνια της ζωής του, μέχρι η οικογένειά του να μετακομίσει στην Αθήνα. Το Μέτσοβο ήταν η πατρίδα των προγόνων του και την επισκέφτηκε για πρώτη φορά περίπου το 1935, ενώ ήταν ήδη 27 ετών. Ο καλύτερος τρόπος για να μιλήσει κανείς για την αγάπη του προς το Μέτσοβο είναι να σταχυολογήσει κάποιες φράσεις από την αλληλογραφία του με τον Μιχαήλ Τοσίτσα: «*Ἡ δύναμη τῆς ἀγάπης ποὺ ξυπνᾶ μέσα μου αὐτὸς ὁ τόπος* [...] *ἡ βαθιὰ ἔλξη γιὰ τὶς βουνοκορφὲς ποὺ ὑψώνονται ἀγέρωχες μὲς στὸ βαθὺ γαλάζιο,* [...] *δὲν ξέρω τί εἶναι ἀκριβῶς, ἀλλὰ ἐδῶ νοιώθω πραγματικὰ νὰ ξαναγεννιέμαι*»[2].

Θέλω να ευχαριστήσω τον πρόεδρο του Ιδρύματος Βαρώνου Μιχαήλ Τοσίτσα, Τάσο Αβέρωφ, καθώς και την πρόεδρο του Ιδρύματος Αβέρωφ, Τατιάνα Αβέρωφ-Ιωάννου, που μου εμπιστεύτηκαν τη συγγραφή του βιβλίου για τη Συλλογή των εικόνων του Ευάγγελου Αβέρωφ. Έχω απόλυτη συναίσθηση της ιδιαίτερης τιμής στο πρόσωπό μου, που αυτή η ανάθεση συνεπάγεται. Κατά τη διαμονή μου στο Μέτσοβο η φροντίδα του κ. Κώστα Τρίτου, διευθυντή του Ιδρύματος Βαρώνου Μιχαήλ Τοσίτσα, ήταν πάντα διακριτική και αποτελεσματική. Η ζεστασιά του προσωπικού του Αρχοντικού Τοσίτσα δημιουργούσε την κατάλληλη ατμόσφαιρα για να εργαστώ απερίσπαστη επάνω στις εικόνες. Κατά την έρευνα και συγγραφή του βιβλίου η συνάδελφός μου Δήμητρα Κωτούλα βρισκόταν πάντα κοντά μου. Την ευχαριστώ για όλα όσα έκανε για μένα. Πολύτιμη υπήρξε και η βοήθεια της βυζαντινολόγου Ελένης Δημητριάδου και την ευχαριστώ γι' αυτό. Ευχαριστώ το Τμήμα Συντήρησης του Μουσείου Μπενάκη που ανέλαβε

τη συντήρηση του συνόλου των εικόνων της Συλλογής. Οι Γιάννης και Οδυσσέας Βαχαρίδης έσκυψαν ακούραστα για πολλές ώρες επάνω από τις εικόνες φωτογραφίζοντάς τες. Το αποτέλεσμα δικαιώνει απολύτως τον κόπο τους. Τέλος, ευχαριστώ τον Θύμιο Πρεσβύτη που επιμελήθηκε καλλιτεχνικά την έκδοση και έφτιαξε ένα όμορφο βιβλίο.

Μαρία Βασιλάκη

Καθηγήτρια Βυζαντινής Τέχνης στο Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας
Επιστημονικός συνεργάτης του Μουσείου Μπενάκη

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Ο βαρώνος Μιχαήλ Τοσίτσας (1882-1950) ήταν εγγονός του μεγάλου ευεργέτη Μιχαήλ Τοσίτσα (1787-1856). Έφερε τον τίτλο που είχε απονείμει στον παππού του το 1804 ο ηγεμόνας του δουκάτου της Λούκας. Η οικογένεια Τοσίτσα αποτελούσε πολυμελή και δραστήρια οικογένεια εμπόρων. Η ενασχόλησή τους με το εμπόριο της γούνας θα τους φέρει στα μέσα του 18ου αιώνα από το Μέτσοβο στη Θεσσαλονίκη και στις τελευταίες δεκαετίες του ίδιου αιώνα στην Καβάλα, όπου θα ασχοληθούν με το εμπόριο των καπνών. Εκεί θα γνωριστούν και θα συνδεθούν με τον Μοχάμεντ Άλι (1789-1849), που είχε γεννηθεί στην Καβάλα και που το 1802 έγινε Διοικητής (πασάς) της Αιγύπτου. Όταν το 1820 μέλη της οικογένειας Τοσίτσα μετανάστευσαν στην Αίγυπτο βρήκαν τον Μοχάμεντ Άλι να διοικεί την Αίγυπτο. Μαζί του θα συνδεθεί ιδιαίτερα, ως στενός συνεργάτης και σύμβουλός του, ο Μιχαήλ Τοσίτσας (1787-1856), που έγινε ο πρώτος Γενικός Πρόξενος της Ελλάδας στην Αλεξάνδρεια και ίδρυσε την Ελληνική Κοινότητα της Αλεξάνδρειας. Οι δραστηριότητες της οικογένειας Τοσίτσα θα μεταφερθούν από την Αλεξάνδρεια στο Λιβόρνο και τη Μάλτα και στη συνέχεια στο Παρίσι, τη Μασσαλία και την Ελβετία.
2. Τ. Αβέρωφ-Ιωάννου, Προοίμιο δημιουργίας (1908-1945), στο *Ευάγγελος Αβέρωφ-Τοσίτσας (1908-1990)*, Αθήνα: Ίδρυμα Ευάγγελου Αβέρωφ-Τοσίτσα, 2000, 23.

Οι Εικόνες της Συλλογής Ευάγγελου Αβέρωφ

Ο Ευάγγελος Αβέρωφ συγκροτεί τη Συλλογή των εικόνων του ακολουθώντας το παράδειγμα μεγάλων συλλεκτών, όπως ο Αντώνης Μπενάκης, οι Διονύσιος και Σπυρίδων Λοβέρδος, ο Παύλος Κανελλόπουλος, η Ελένη Σταθάτου, ο Δημήτριος Σισιλιάνος και ο Αιμίλιος Βελιμέζης. Δεν ξέρω αν γνωρίζεται προσωπικά με κάποιους από αυτούς και, στην περίπτωση αυτή, δεν ξέρω επίσης αν συζητά μαζί τους ή τους συμβουλεύεται όταν πρόκειται να αποκτήσει μιαν εικόνα. Θυμάμαι τον Μανόλη Χατζηδάκη να μου λέει πως ο Αβέρωφ συνήθιζε να ζητά τη γνώμη του καμιά φορά, πριν να αγοράσει εικόνες για τη Συλλογή του. Εικόνες από την Κρήτη, τα Επτάνησα και τη Βόρεια Ελλάδα αποτελούν, στα χρόνια του Μεσοπολέμου και αμέσως μετά τον Β΄ Παγκόσμιο πόλεμο, την αιχμή του συλλεκτικού ενδιαφέροντος. Ο Ευάγγελος Αβέρωφ προσθέτει στη Συλλογή του και εικόνες από τον αγαπημένο τόπο του, την Ήπειρο. Έτσι φαίνεται να συγκροτείται το προσωπικό του συλλεκτικό ενδιαφέρον για τις εικόνες.

Η Συλλογή εικόνων του Ευάγγελου Αβέρωφ, που σήμερα στεγάζεται στο Μουσείο του Αρχοντικού Τοσίτσα στο Μέτσοβο, αποτελείται από 66 έργα. Έντεκα εικόνες αποτέλεσαν δωρεά κατά το έτος 1960 της Μαρίας Αγγέλου Κουταρέλλη, κόρης του Σπυρίδωνος Λοβέρδου[1], στη μνήμη του πατέρα της[2]. Αρχικά εκτεθειμένες στο νάρθηκα[3] της μονής του Αγίου Νικολάου στο Μέτσοβο, οι συγκεκριμένες εικόνες μεταφέρθηκαν και στεγάστηκαν οριστικά στο Μουσείο του Αρχοντικού Τοσίτσα. Μολονότι για την προέλευση των περισσότερων από τις εικόνες της Συλλογής δεν διαθέτουμε καμιά πληροφορία, είναι λογικό να υποθέσουμε πως αποκτήθηκαν μέσω των γνωστών αρχαιοπωλών της Αθήνας, που δραστηριοποιούνταν τα χρόνια που ο Ευάγγελος Αβέρωφ συγκροτούσε τις συλλογές του. Υπάρχουν όμως και εικόνες στη Συλλογή που διατηρούν ακόμη επικολλημένες στην πίσω πλευρά τους ετικέτες διεθνών οίκων δημοπρασιών, ως απόδειξη για το ότι αποκτήθηκαν μέσω αυτών. Η Συλλογή των εικόνων του Ευάγγελου Αβέρωφ εκπροσωπεί ένα μικρό μόνο τμήμα του συλλεκτικού του ενδιαφέροντος, το οποίο απλώνεται από την Αρχαιότητα μέχρι και τον 20ό αιώνα[4]. Το ιδιαίτερο ενδιαφέρον του για το Βυζάντιο τον οδήγησε στη συγκρότηση μιας σημαντικής συλλογής βυζαντινών μεταλλικών αντικειμένων[5], νομισμάτων[6] και των εικόνων, οι οποίες παρουσιάζονται αναλυτικά στον παρόντα τόμο.

Οι εικόνες της Συλλογής Αβέρωφ χρονολογούνται από τον 15ο μέχρι τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα. Οι περισσότερες αποτελούν δείγματα της τέχνης που αναπτύχθηκε στις βενετοκρατούμενες και στις τουρκοκρατούμενες περιοχές του Ελληνικού χώρου μετά την Άλωση (1453), κατά την περίοδο δηλαδή που σχηματικά ονομάζεται μεταβυζαντινή. Την πρώτη ενότητα αποτελούν 17 εικόνες (αρ. 1-17) που χρονολογούνται μεταξύ του 15ου και του 17ου αιώνα και είναι όλες έργα Κρητικών ζωγράφων. Τη δεύτερη ενότητα (αρ. 18-29) συγκροτούν εικόνες Ηπειρωτικών και Βορειοελλαδικών εργαστηρίων του 17ου και του 18ου αιώνα. Ακολουθούν οι εικόνες (αρ. 30-38) που είναι έργα Επτανησιακών εργαστηρίων και χρονολογούνται από τα μέσα του 17ου έως και τις αρχές του 19ου αιώνα. Ένα ειδικό κεφάλαιο του βιβλίου αφιερώνεται στις εικόνες (αρ. 39-43) που ακολουθούν Κρητικά εικονογραφικά πρότυπα σε ζωγραφικό ιδίωμα, το οποίο μπορεί να τοποθετηθεί τόσο στα νησιά των Κυκλάδων, όσο και του Ιονίου. Πέντε εικόνες, μία με τον άγιο Γεώργιο (αρ. 44) και τέσσερις (αρ. 45) από Λυπηρά του ίδιου πιθανόν τέμπλου, αποδίδονται σε Κυπριακά εργαστήρια του 16ου αιώνα. Στη Συλλογή συγκαταλέγονται και δύο εικόνες Ρωσικών εργαστηρίων (αρ. 59-60), που χρονολογούνται ανάμεσα στα μέσα και τα τέλη του 18ου αιώνα. Σημαντική κατηγορία αποτελούν οι εικόνες που χρονολογούνται στον 19ο και στις αρχές του 20ού αιώνα και είναι έργα ζωγράφων από τη Βόρεια Ελλάδα, την Ήπειρο, τη Θεσσαλία και τα Επτάνησα. Σε αυτές εντάσσονται και δύο έργα του 20ού αιώνα, που αντιγρά-

φουν «κατά γράμμα» γνωστές συνθέσεις: η εικόνα με την Παναγία στον τύπο της Madre della Consolazione (αρ. 63) αντιγράφει την εικόνα του Εμμανουήλ Τζάνε από τη μονή Πλατυτέρας στην Κέρκυρα, και ο πίνακας δυτικής τέχνης με την αγία Μαγδαληνή και σκηνές του βίου της (αρ. 62) αποτελεί πιστό αντίγραφο του ομώνυμου πίνακα της Galleria dell' Accademia της Φλωρεντίας.

Οι περισσότερες από τις εικόνες Κρητικών ζωγράφων της Συλλογής Αβέρωφ είναι έργα ανυπόγραφα. Υπάρχουν όμως και αρκετά έργα που φέρουν την υπογραφή γνωστών Κρητικών ζωγράφων του 17ου αιώνα. Συγκεκριμένα, τρεις εικόνες της Συλλογής φέρουν την υπογραφή του Θεόδωρου Πουλάκη: η πρώτη με τον Ευαγγελισμό (αρ. 8), η δεύτερη με τον άγιο Ανδρέα τον Πρωτόκλητο (αρ. 9) και η τρίτη με τον άγιο Νικόλαο και σκηνές του βίου του (αρ. 10). Η εικόνα με τον άγιο Ιάκωβο τον Αδελφόθεο (αρ. 7) φέρει την υπογραφή του Εμμανουήλ Τζάνε. Ο επίσης Κρητικός ζωγράφος Φιλόθεος Σκούφος υπογράφει εικόνα με το Λιθοβολισμό του Πρωτομάρτυρος Στεφάνου (αρ. 11). Ο Ιωάννης Τζεν (Τζένος) υπογράφει εικόνα με την Παναγία Γλυκοφιλούσα (αρ. 16). Η υπογραφή του Ηλία Μόσκου υπάρχει στην εικόνα με τον Ευαγγελισμό (αρ. 12). Ζωγράφοι, όπως ο Θεόδωρος Πουλάκης (περ. 1620-1692)[7], ο Εμμανουήλ Τζάνες (περ. 1610-1690)[8], ο Ηλίας Μόσκος (μαρτυρίες 1649-1687)[9] και ο Φιλόθεος Σκούφος (μαρτυρίες 1638-1685)[10] γεννήθηκαν, διδάχτηκαν και άσκησαν την τέχνη της ζωγραφικής στα αστικά κέντρα της Κρήτης. Όμως μετά την άλωση της Μεγαλονήσου από τους Οθωμανούς (1669) θα αναγκαστούν να αναζητήσουν ασφαλέστερο τόπο για την καλλιτεχνική τους δημιουργία στα Ιόνια νησιά και τη Βενετία. Ο Θεόδωρος Πουλάκης γεννήθηκε στα Χανιά της Κρήτης γύρω στο 1620. Από εκεί αναχώρησε το 1644 για να περιπλανηθεί μεταξύ Βενετίας και Κέρκυρας μέχρι το θάνατό του (1692), αφήνοντας ένα αξιοσημείωτα μεγάλο έργο. Ο ιερέας Εμμανουήλ Τζάνες Μπουνιαλής γεννήθηκε στο Ρέθυμνο γύρω στο 1610. Το 1646 το Ρέθυμνο καταλήφθηκε από τους Τούρκους και ο Τζάνες αναχώρησε πρώτα για την Κέρκυρα και μετά για τη Βενετία. Το 1660 έγινε εφημέριος στο ναό του Αγίου Γεωργίου της Βενετίας και επανεξελέγη στη θέση αυτή αρκετές φορές μέχρι το 1683. Η υπογραφή του σώζεται σε εντυπωσιακό αριθμό εικόνων. Ο Φιλόθεος Σκούφος ανήκε σε λόγια οικογένεια των Χανίων. Μετά την πτώση της πόλης στους Τούρκους, διέμεινε για λίγο στο Χάνδακα και στη συνέχεια μετέβη στην Κέρκυρα και από εκεί στη Βενετία. Κατά την περίοδο που βρισκόταν στην Κέρκυρα συνεργάστηκε με τον Εμμανουήλ Τζάνε. Ο Ηλίας Μόσκος καταγόταν από το Ρέθυμνο. Συναντάται για πρώτη φορά στη Ζάκυνθο το 1649, όταν αναλαμβάνει να διδάξει την τέχνη της αγιογραφίας στον Συμεώνα Μαρούδα. Μέχρι το τέλος της ζωής του παρέμεινε εκεί και ασχολήθηκε όχι μόνο με τη ζωγραφική, αφήνοντας ένα πλούσιο σύνολο εικόνων, αλλά και με το εμπόριο και τη ναυτιλία.

Άλλες εικόνες της Συλλογής μπορούν να αποδοθούν με εικονογραφικά και τεχνοτροπικά κριτήρια σε Κρητικούς ζωγράφους. Στον Γεώργιο Σωτήρχο (1496-1522)[11] μπορεί να αποδοθεί η Προσκύνηση του Βρέφους (αρ. 4), στον Θεοφάνη Στρελίτζα Μπαθά (τέλος 15ου αι.- 1559) η ολόσωμη Παναγία Βρεφοκρατούσα (αρ. 3) και στον Εμμανουήλ Τζάνε ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος (αρ. 6).

Σε δύο από τις Κρητικές εικόνες της Συλλογής Αβέρωφ οι υπογραφές των ζωγράφων είναι πλαστές. Αυτό επιβεβαιώθηκε και κατά τη συντήρηση των εικόνων στο Εργαστήριο Συντήρησης του Μουσείου Μπενάκη. Συγκεκριμένα, πλαστή είναι η υπογραφή του Μιχαήλ Δαμασκηνού στην εικόνα με τον Μιχαήλ Αρχάγγελο (αρ. 17), όπως και η υπογραφή του ζωγράφου Βίκτωρος στην εικόνα με την Υπαπαντή (αρ. 14).

Δύο από τις πρωιμότερες Κρητικές εικόνες της Συλλογής μπορούν να εικονογραφήσουν με τον καλύτερο τρόπο τον ιδιαίτερο χαρακτήρα της τέχνης που αναπτύ-

χθηκε στο νησί της Κρήτης κατά την περίοδο της Βενετοκρατίας (1210-1669). Η πρώτη με την Παναγία Ελεούσα (αρ. 1) χρονολογείται στο β΄ μισό του 15ου αιώνα. Ο ζωγράφος της υιοθετεί έναν καθαρά βυζαντινό εικονογραφικό τύπο και τον αποδίδει σύμφωνα με τις αρχές της παλαιολόγειας ζωγραφικής. Η δεύτερη, που χρονολογείται στο α΄ μισό του 16ου αιώνα, εικονίζει την Παναγία Βρεφοκρατούσα στον τύπο της Madre della Consolazione (αρ. 2). Ο ζωγράφος της υιοθετεί έναν τύπο της ιταλικής εικονογραφικής παράδοσης και τον αποδίδει με δυτικότροπα εκφραστικά μέσα. Οι Κρητικοί ζωγράφοι ήταν ικανοί να ανταποκριθούν στις παραγγελίες που λάμβαναν τόσο από την ορθόδοξη πελατεία τους (εκκλησίες, μοναστήρια και ιδιώτες), όσο και από Βενετούς παραγγελιοδότες, και είχαν καταφέρει να αναπτύξουν αυτό το διττό ιδίωμα, να ζωγραφίζουν δηλαδή είτε alla maniera greca, είτε alla maniera italiana[12].

Οι εικόνες των Επτανησιακών εργαστηρίων του 17ου και του 18ου αιώνα μαρτυρούν τη δύναμη της Κρητικής εικονογραφίας. Παράλληλα μαρτυρούν την ευρεία χρήση ανθιβόλων[13], των διάτρητων δηλαδή σχεδίων ζωγραφικής με τα οποία το εικονογραφικό θέμα μιας εικόνας μπορούσε να παραχθεί με ταχύτητα και ακρίβεια. Η χρήση ανθιβόλων φαίνεται ότι καθιερώθηκε από τους Κρητικούς ζωγράφους ήδη από τον 15ο αιώνα, όταν έπρεπε να ανταποκριθούν στην αυξημένη ζήτηση των εικόνων τους. Είναι λογικό πολλά από τα ανθίβολα να ταξίδεψαν από την Κρήτη στα Επτάνησα μαζί με τους ζωγράφους τους. Ο Φάκελος Ξυγγόπουλου στη Συλλογή Ανθιβόλων και Σχεδίων του Μουσείου Μπενάκη αποτελείται από περίπου 450 ανθίβολα, το μεγαλύτερο μέρος των οποίων σχετίζεται με την Κρητική εικονογραφία και τα Επτάνησα. Μάλιστα κάποια από αυτά έχουν συσχετισθεί με εικόνες του Θεόδωρου Πουλάκη και του Εμμανουήλ Τζάνε[14].

Όμως η Επτανησιακή τέχνη, όσο κι αν εκπορεύεται από την Κρητική ζωγραφική, θα δημιουργήσει τη δική της δυναμική. Αυτή η δυναμική ανιχνεύεται σε έργα άλλων εργαστηρίων που δρούσαν υπό την καλλιτεχνική της επίδραση. Το τμήμα από επιστύλιο Δωδεκαόρτου με τον Επιτάφιο Θρήνο (αρ. 19) αποτελεί το τυπικότερο παράδειγμα, αφού διαθέτει ξυλογλυπτική εργασία και τεχνική εκτέλεση που προδίδουν ότι είναι προϊόν εργαστηρίου της Ηπείρου. Ο ζωγράφος του όμως φαίνεται ότι ήταν ενήμερος για τις εικονογραφικές επιλογές ονομαστών Κρητικών που δρούσαν στα Επτάνησα και τη Βενετία, όπως ο Θεόδωρος Πουλάκης.

Τα εργαστήρια της Ηπείρου και της Βόρειας Ελλάδας του 17ου και του 18ου αιώνα παρήγαν έργα που είχαν ως βάση τους την κοινή για την Κρήτη και την ηπειρωτική χώρα παλαιολόγεια παράδοση, αλλά και τις αποκρυσταλλωμένες εικονογραφικές επιλογές των Κρητικών ζωγράφων, που εργάστηκαν στα μεγάλα μοναστηριακά κέντρα του 16ου αιώνα, όπως το Άγιον Όρος και τα Μετέωρα. Αν αντιπαραβάλουμε, για παράδειγμα, την εικόνα των Τριών Ιεραρχών (αρ. 23) με την ομόθεμη εικόνα από τη μονή του Μεγάλου Μετεώρου[15], που έχει αποδοθεί από τον Μανόλη Χατζηδάκη στον ίδιο Κρητικό ζωγράφο που έχει φιλοτεχνήσει τις εικόνες του Δωδεκαόρτου για το τέμπλο του καθολικού, θα διαπιστώσουμε ότι παρουσιάζουν ελάχιστες εικονογραφικές διαφορές. Ωστόσο, στην εικόνα του Μετσόβου ο ζωγράφος δεν αρκείται σε μια δισδιάστατη απόδοση της ιδεατής συγκέντρωσης των ιεραρχών, αλλά τη ζωηρεύει με έντονα χρώματα και την ποικίλλει με τους ανάγλυφους από γύψο φωτοστεφάνους, το ξυλόγλυπτο χρυσωμένο σκοινί και τη δίχρωμη γιρλάντα στο πλαίσιο. Την ίδια έντονη διακοσμητικότητα βρίσκουμε και στην εικόνα της Παναγίας της «Κυρίας των Αγγέλων» (αρ. 22), όπου όχι μόνο απαντούν ανάγλυφοι φωτοστέφανοι και το σκοινί στο πλαίσιο, επιπλέον κοσμημένο στις τέσσερις γωνίες με άνθη, αλλά φύλλα ασημιού στολίζουν τα ενδύματα και γεμίζουν το στέμμα της Θεοτόκου και το κιβωτίδιο που κρατά ο μικρός Χριστός. Ενδεχομένως και οι δύο αυτές εικόνες να σχετίζονται με

την καλλιτεχνική παραγωγή ζωγράφων του 17ου αιώνα από τη Γράμμοστα, κοντά στην Καστοριά.

Η ίδια διακοσμητική διάθεση απαντά και σε έργα εργαστηρίων που δραστηριοποιούνται στη Βόρεια Ελλάδα, ίσως στη Θεσσαλονίκη ή στο Άγιο Όρος κατά τον 17ο και τον 18ο αιώνα. Τα εργαστήρια αυτά διακρίνονται για το ικανό πάχος του ξύλινου φορέα, τη στιλπνότητα του χρυσού, τις εύσαρκες και ψηλές μορφές, τον πλουμισμό των ενδυμάτων με χρυσογραφίες και πολύχρωμα πολύτιμα πετράδια. Τυπικό παράδειγμα αποτελεί η εικόνα με τους αγίους Ιουλίττα, Κήρυκο και Γεώργιο (αρ. 26).

Τα πέντε συνολικά έργα που μπορούν να αποδοθούν σε εργαστήρια της Κύπρου του 16ου αιώνα είναι ιδιαίτερα σημαντικά. Η μεγάλη εικόνα με τον άγιο Γεώργιο (αρ. 44), αν και έχει υποστεί ριζικές επιζωγραφήσεις και επεμβάσεις στο χρυσό κάμπο, και μόνο με το μέγεθός της επιβάλλεται στο χώρο. Η απόδοσή της σε ικανό ζωγράφο της Κύπρου του 16ου αιώνα βασίζεται κατ' αρχάς στο ίδιο το όνομα του δωρητή, του «*Μπάτιστα*» (πιθανόν Battista), που δείχνει να προέρχεται από ένα διφυές πολιτισμικό περιβάλλον, όπως ήταν η Κρήτη και η Κύπρος[16]. Με αρκετές επιφυλάξεις, η ανάλυση της τέχνης του ζωγράφου δείχνει ότι αυτή δεν ανήκει στην Κρητική παράδοση, αλλά πλησιάζει τους τρόπους του Ιωσήφ Χούρι, που φιλοτέχνησε τις εικόνες της Μεγάλης Δέησης στο τέμπλο του καθολικού της μονής του Αγίου Νεοφύτου γύρω στο 1544[17]. Σύγχρονα περίπου με την εικόνα αυτή είναι και τα τέσσερα εικονίδια (αρ. 45) από τα λυπηρά κυπριακού τέμπλου, όπως μαρτυρούν η ξυλογλυπτική εργασία και η τέχνη της ζωγραφικής τους.

Οι περισσότερες από τις εικόνες του 19ου αιώνα διασώζουν ονόματα ζωγράφων. Ο ζωγράφος Θεοδόσιος από τα Ιωάννινα φιλοτέχνησε στις 2 Ιανουαρίου 1826 την εικόνα του αγίου Σπυρίδωνος (αρ. 47). Το έργο του διακρίνεται για την αμφιταλάντευσή του μεταξύ της βυζαντινής παράδοσης και της ρεαλιστικότερης, κατά τα πρότυπα της δυτικής ζωγραφικής και των επιταγών του Παναγιώτη Δοξαρά, απόδοσης των μορφών. Σ' αυτό ίσως αντικατοπτρίζονται και οι λόγιες αστικές προτιμήσεις των παραγγελιοδοτών του. Ο ζωγράφος Δημήτριος ζωγράφισε το 1843 εικόνα με τον άγιο Γεώργιο Δρακοντοκτόνο και σκηνές του βίου του (αρ. 48). Ο ιερέας Ζήκος ζωγράφισε το 1847 την εικόνα με την Παναγία Βρεφοκρατούσα και αγίους (αρ. 49). Ο Μαργαρίτης Μακριντζιώτης ζωγράφισε το 1850 τη Σύναξη των Αρχαγγέλων (αρ. 50). Ο Γ. Ματσούκης φιλοτέχνησε το 1871 την εικόνα του αγίου Αντωνίου (αρ. 51). Παρόλο που δεν είναι γνωστός ο τόπος καταγωγής, η τέχνη του μαρτυρεί ότι δεν μπορεί παρά να μαθήτευσε ή να έδρασε σε ένα από τα Ιόνια νησιά, ίσως στην Κεφαλονιά, όπου σώζεται και άλλο υπογεγραμμένο έργο του. Στην ομάδα αυτή των εικόνων συμπεριλαμβάνονται και αντιπροσωπευτικότατα δείγματα της τέχνης συντεχνιών ζωγράφων της περιόδου που δρούσαν στον Ηπειρωτικό κυρίως χώρο, όπως οι Χιονιαδίτες (αρ. 49) και οι Σαμαριναίοι (αρ. 52). Η μελέτη των παραπάνω εικόνων αποκαλύπτει βασικά χαρακτηριστικά, εικονογραφικά και τεχνοτροπικά, της λαϊκής θρησκευτικής ζωγραφικής του 19ου αιώνα στην οποία καταλυτική επίδραση φαίνεται ότι είχαν ασκήσει έργα χαρακτικής, κυρίως χαλκογραφίες τυπωμένες στο Άγιο Όρος ή εισηγμένες από τη Δύση. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της κατηγορίας αποτελεί η εικόνα με την Παναγία Βρεφοκρατούσα (αρ. 46).

Οι τρεις εικόνες με τον άγιο Γεώργιο τον Νέο από τα Ιωάννινα (αρ. 53-55) είναι πολύ εύλογο να βρίσκονται στη συλλογή ενός Ηπειρώτη, όπως ο Ευάγγελος Αβέρωφ, αφού τον άγιο ευλαβούνται ιδιαίτερα στην Ήπειρο και, γενικά, σε όλη τη Δυτική Ελλάδα. Η πρώτη εικόνα (αρ. 53) εμπνέεται από την παλιότερη γνωστή εικόνα του αγίου, που ζωγράφισε το 1842 ο αγιογράφος Πέτρος Γεωργίου. Η δεύτερη (αρ. 54) αποτελεί ιδανικό επίσημο πορτραίτο του αγίου με φόντο την πόλη

των Ιωαννίνων, όπου έζησε και μαρτύρησε. Η τρίτη (αρ. 55) συνεικονίζει τον άγιο Γεώργιο με το λείψανο του αγίου Σπυρίδωνα, του πολιούχου της πόλης της Κέρκυρας, στην οποία το λείψανό του μεταφέρθηκε από την Κωνσταντινούπολη. Μια εικόνα με το Τρίμορφο και αγίους (αρ. 61) περιλαμβάνει τον άγιο Γεώργιο τον Νέο στην κάτω ζώνη δεξιά. Η εικόνα αυτή παρουσιάζει την ιδιοτυπία να έχει εξ ολοκλήρου κάμπο από φύλλα ασημιού, που σπανίως απαντά κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο. Αν και η εικόνιση του αγίου Γεωργίου του Νέου θέτει ένα terminus post quem το 1838, το έτος του μαρτυρίου του, η απόδοση των μορφών σύμφωνα με τους όρους της δυτικής ζωγραφικής, η εξεζητημένη διευθέτηση των αγίων στις ζώνες και οι ιδιαίτερες χρωματικές επιλογές στον κάμπο και τα ενδύματα των μορφών μαρτυρούν ζωγράφο του 20ού αιώνα που αναπλάθει παλιά πρότυπα και τα προσαρμόζει με ιδιότυπο σκεπτικό και με νέα εκφραστικά μέσα.

Μαρία Βασιλάκη

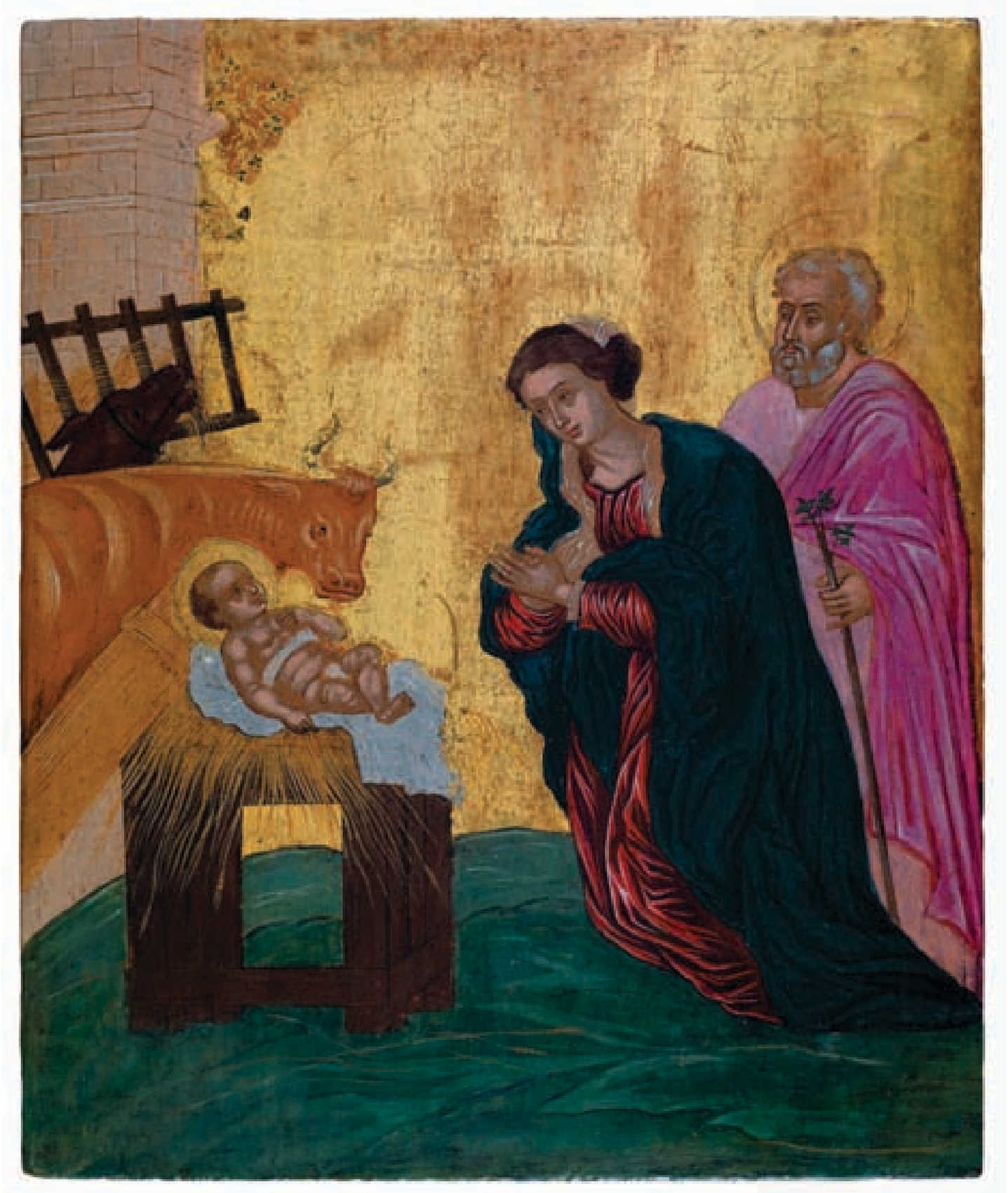
ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Ο Σπυρίδων Λοβέρδος (1876-1938), οικονομολόγος με καταγωγή από την Κεφαλονιά, ήταν αδελφός του επίσης οικονομολόγου Διονύσιου Λοβέρδου (1877-1934). Τα δύο αδέλφια διέπρεψαν στο χώρο της οικονομίας και ίδρυσαν την Ιονική και Λαϊκή Τράπεζα. Υπήρξαν δεινοί συλλέκτες βιβλίων, ο Σπυρίδων, και έργων εκκλησιαστικής τέχνης, ο Διονύσιος. Ο τελευταίος στέγασε τη Συλλογή του στην επί της οδού Ακαδημίας 58Α οικία, η οποία σχεδιάστηκε από τον αρχιτέκτονα Ερνέστο Τσίλλερ. Η οικία παραχωρήθηκε το 1979 στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο. Η συλλογή βιβλίων του Σπυρίδωνος Λοβέρδου, που αριθμεί 40.000 τόμους, στεγάζεται σήμερα σε κτίριο του Ιδρύματος Σπυρίδωνος Λοβέρδου στην Κηφισιά.
2. Αβέρωφ-Τοσίτσας 1978, 41. Κωνστάντιος 1978, 212.
3. Κωνστάντιος 1978, 212-213. Αβέρωφ-Τοσίτσας 1973, 37-38 και εικ. στη σ. 38.
4. *Συλλογές Ευάγγελου Αβέρωφ* 2000.
5. Παπαδοπούλου 2000, 70-107.
6. Τσαγκάρη, Τζαμαλής 2000, 63-69, αρ. 101-132.
7. Χατζηδάκης, Δρακοπούλου 1997, 304-317.
8. Στο ίδιο, 408-423.
9. Στο ίδιο, 198-205.
10. Στο ίδιο, 363-368.
11. Στο ίδιο, 406.
12. Chatzidakis 1974, 169-221, ιδιαίτ. 197-211.
13. Βασιλάκη 1995.
14. Στο ίδιο, 49-56.
15. Χατζηδάκης, Σοφιανός 1990, 43, 193.
16. Βλ. σχετικά Βαραλής 1998, 242 και σημ. 65-66 με παλαιότερη βιβλιογραφία.
17. Παπαγεωργίου 1975, 170-174, πίν. XXIV. Παπαγεωργίου 1996, 149, 188, εικ. 124.

Οι Εικόνες

1. *Παναγία Ελεούσα*, β΄ μισό 15ου αιώνα
2. *Madre della Consolazione*, β΄ μισό 15ου αιώνα

3. Θεοφάνης Στρελίτζας Μπαθάς(;),
Παναγία Βρεφοκρατούσα, μέσα 16ου αιώνα



4. Γεώργιος Σωτήρχος(;), *Προσκύνηση του Βρέφους*, 16ος αιώνας
5. *Άγιος Νικόλαος σε προτομή*, αρχές 17ου αιώνα

6. Εμμανουήλ Τζάνες(;), *Άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος*, 17ος αιώνας
7. Εμμανουήλ Τζάνες, *Άγιος Ιάκωβος ο Αδελφόθεος*, 1668

Εμμανουήλ Τζάνες(;), *Άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος* (λεπτομέρεια εικ. 6)

8. Θεόδωρος Πουλάκης, *Ευαγγελισμός της Θεοτόκου*, 17ος αιώνας
σ. 36-37, εικ. 8 (λεπτομέρεια)

ΕΥΑΓΓΕΛΙΣΜΟΣ
ΤΗΣ ΘΥ

9. Θεόδωρος Πουλάκης, *Άγιος Ανδρέας ο Πρωτόκλητος*, 17ος αιώνας

Ο ΑΔΗΣ
ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΣ

10. Θεόδωρος Πουλάκης, *Άγιος Νικόλαος και σκηνές του βίου του*, 17ος αιώνας

11. Φιλόθεος Σκούφος, *Λιθοβολισμός του Πρωτομάρτυρος Στεφάνου*, β΄ μισό 17ου αιώνα
12. Ηλίας Μόσκος, *Ευαγγελισμός της Θεοτόκου*, 1670

13. *Άγιος Γεώργιος Καβαλάρης Δρακοντοκτόνος*, β΄ μισό 17ου αιώνα
σ. 46-47, εικ. 13 (λεπτομέρεια)

14. Υπαπαντή, β΄ μισό 17ου αιώνα
15. *Έγερση του Λαζάρου*, 17ος αιώνας

16. Ιωάννης Τζένος, *Παναγία Γλυκοφιλούσα*, 17ος αιώνας

17. *Μιχαήλ Αρχάγγελος ο Φύλαξ*, τέλος 17ου αιώνα

18. *Αγία Παρασκευή* (κεντρικό φύλλο τριπτύχου), γύρω στο 1600
19. *Επιτάφιος Θρήνος*, γ΄ τρίτο 17ου αιώνα

20. *Εις Άδου Κάθοδος*, τέλη 17ου αιώνα
21. *Κοίμηση της Θεοτόκου*, β΄ μισό 17ου αιώνα
σ. 58-59, εικ. 21 (λεπτομέρεια)

Γ
Γ
ΜΡ
ΘΥ
ΙC ΧC

22. *Παναγία Βρεφοκρατούσα η «Κυρία των Αγγέλων»*, β΄ τρίτο 17ου αιώνα

23. *Τρεις Ιεράρχες*, γ΄ τρίτο 17ου αιώνα
24. *Νέος αγένειος άγιος σε ωοειδές εικονίδιο*, 17ος - α΄ μισό 18ου αιώνα

25. *Κεντρικό φύλλο τριπτύχου με τη Δέηση, Αγίους και Προφήτες*, τέλη 17ου αιώνα
26. *Άγιοι Ιουλίττα, Κήρυκος και Γεώργιος*, β΄ μισό 17ου αιώνα

Δυσπιστία

27. *Εις Άδου Κάθοδος*, τέλη 17ου - αρχές 18ου αιώνα
28. *Δέηση και Άγιος Γεώργιος Δρακοντοκτόνος*, τέλη 17ου - αρχές 18ου αιώνα
σ. 68-69, εικ. 28 (λεπτομέρεια)

29. *Χριστός Παντοκράτορας*, τέλη 18ου αιώνα

30. *Άγιος Νικόλαος Ένθρονος*, β΄ μισό 17ου αιώνα

31. *Θεία Λειτουργία*, γύρω στο 1700
32. *Χριστός Παντοκράτορας*, αρχές 18ου αιώνα

33. *Άγιος Ματθαίος*, αρχές 18ου αιώνα

ΕΥΑΓΓΕΛΙΑ ΜΑΤΘΑΙΟΥ

34. *Βαϊοφόρος*, 18ος αιώνας
35. *Σταύρωση*, 18ος αιώνας
σ. 80-81, εικ. 35 (λεπτομέρεια)

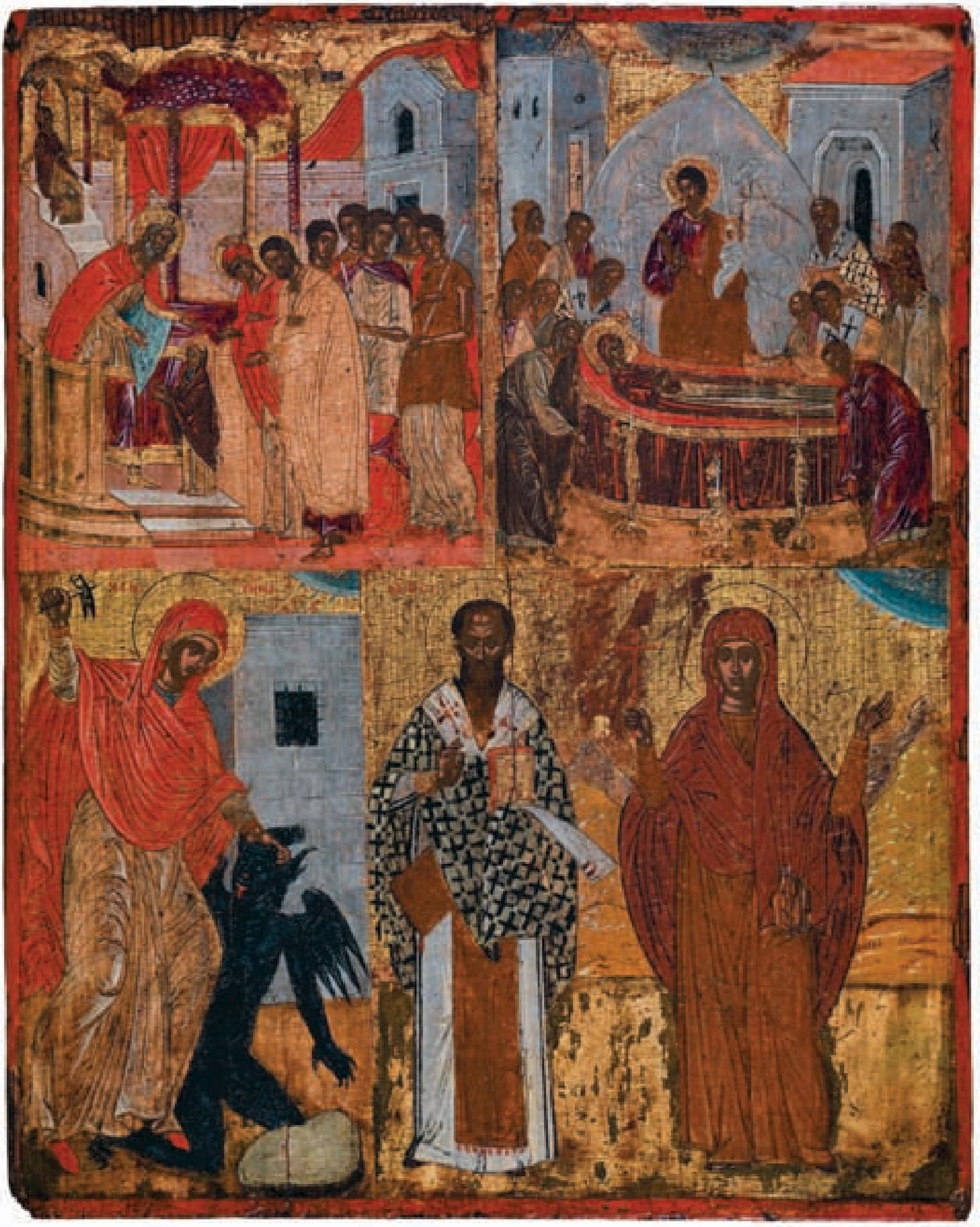
36. *Παναγία Θρηνωδούσα*, 18ος αιώνας
37. *Άγιος Ιάκωβος ο Αδελφόθεος*, 22 Μαρτίου 1779

Ο ΑΓΙΟΣ ΙΑΚΩΒΟΣ Ο ΑΔΕΛΦΟΘΕΟΣ
ΚΥΡΙΟΣ ΙΕΡΑΡΧΗΣ ΤΩΝ ΙΕΡΟΣΟΛΥΜΩΝ

38. *Θεοτόκος Βρεφοκρατούσα η «Κυρία των Αγγέλων»*, 18ος και 19ος αιώνας

39. *Αγία Παρασκευή Κεφαλοφόρος*, τέλη 17ου αιώνα
40. *Άγιος Ματθαίος*, τέλη 17ου - α΄ μισό 18ου αιώνα

41. *Δίζωνη εικόνα με Θεομητορικές σκηνές και Αγίους*, 17ος αιώνας
σ. 90-91, εικ. 41 (λεπτομέρεια)



42. *Επτά Παίδες οι εν Εφέσω*, γύρω στο 1700
43. *Προφήτης Ηλίας, Αγία Παρασκευή και Άγιος Ευστάθιος*, τέλη 17ου αιώνα

44. *Άγιος Γεώργιος*, α΄ μισό 16ου αιώνα(;)

45. *Τέσσερα εικονίδια από Λυπηρά τέμπλου*, β΄ μισό 16ου αιώνα

46. *Παναγία Βρεφοκρατούσα*, αρχές 19ου αιώνα

47. Θεοδόσιος από τα Ιωάννινα, *Άγιος Σπυρίδων*, 1826

ΑΓΙΟΣ
ΣΠΥΡΙΔΩΝ

48. Δημήτριος, *Άγιος Γεώργιος Δρακοντοκτόνος και σκηνές του βίου του*, 1843

49. Ιερέας Ζήκος, *Παναγία Βρεφοκρατούσα με Αγίους*, 1847
50. Μαργαρίτης Μακριντζιώτης, *Σύναξη των Αρχαγγέλων*, 1850

Η ΣΥΝΑΞΙΣ ΤΩΝ ΑΡΧΑΓΓΕΛ

51. Γ. Ματσούκης, *Άγιος Αντώνιος*, 1871
52. Ζήσης Ιωάννου Σαμαριναίος, *Ανάσταση*, 1879

53. *Άγιος Γεώργιος ο εξ Ιωαννίνων*, 19ος αιώνας
54. *Άγιος Γεώργιος ο εξ Ιωαννίνων*, 19ος αιώνας

55. *Λείψανο του Αγίου Σπυρίδωνος και Άγιος Γεώργιος ο εξ Ιωαννίνων*, 19ος αιώνας

56. *Δίπτυχο με την Παναγία Οδηγήτρια και τον Άγιο Αθανάσιο*, 19ος αιώνας
57. *Άγιοι Νικόλαος και Αντώνιος*, τέλη 19ου αιώνα

58. *Παναγία Γαλακτοτροφούσα*, τέλη 19ου ή αρχές 20ού αιώνα

59. *Ανάσταση του Χριστού και Εις Άδου Κάθοδος με σκηνές Δωδεκαόρτου*, τελευταίες δεκαετίες 18ου αιώνα
60. *Παναγία του Κουρσκ και Προφήτες*, τέλη 18ου αιώνα

61. *Τρίμορφο της Δέησης με Αγίους*, 20ός αιώνας

62. *Αγία Μαγδαληνή και σκηνές του βίου της*, 20ός αιώνας
63. *Madre della Consolazione*, 20ός αιώνας

ΜΡ
ΘΥ
ΙC ΧC

Κατάλογος Λημμάτων

Α. Εικόνες Κρητικών Ζωγράφων

1. Παναγία Ελεούσα

Αρ. ευρ. ΙΜΤΜ 13
Διαστ.: 51,7 εκ. μήκος, 40,2 εκ. πλάτος, 2,9 εκ. πάχος
Κρήτη, β΄ μισό 15ου αιώνα
ΠΡΟΕΛΕΥΣΗ: Δωρεά Μαρίας Αγγέλου Κουταρέλλη
ΣΥΝΤΗΡΗΣΗ: Εργαστήρια Συντήρησης Μουσείου Μπενάκη, 2002 (Β. Αργυράτος)
ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΗ: Βασιλάκη 2000α, 110, εικ. 176

Η εικόνα είναι ζωγραφισμένη σε ενιαίο ξύλο με αυτόξυλο, σκαφωτό πλαίσιο και φέρει ρωγμές σε όλο το μήκος και το πάχος του ξύλου. Η ζωγραφική επιφάνεια υπέστη δραστικό καθαρισμό σε άγνωστο χρόνο με αποτέλεσμα να απωλεσθεί μεγάλο μέρος της ζωγραφικής επιφάνειας αλλά και του χρυσού βάθους, το οποίο στη συνέχεια επιζωγραφήθηκε με κόκκινο αμπόλι και μπρουτζίνα. Η εικόνα φέρει πολύ εκτεταμένες επιζωγραφήσεις, καθώς και απώλειες της ζωγραφικής επιφάνειας και της προετοιμασίας, ιδιαίτερα στο κάτω μέρος του σώματος του Χριστού. Όμως παρά τις φθορές και απώλειες της ζωγραφικής, ο Χριστός φαίνεται να διατηρεί αρκετά στοιχεία από την αρχική εικόνα, όπως είναι τα χαρακτηριστικά του προσώπου του, ο έντονα χρυσογραφημένος χιτώνας και ο σκούρος χρυσοπράσινος λώρος. Μόνο το ειλητάριο στο δεξί του χέρι είναι εξ ολοκλήρου επιζωγραφισμένο.

Η Παναγία σε προτομή κρατεί τον νεαρό Χριστό στα αριστερά της, στρέφοντας ελαφρά προς την ίδια κατεύθυνση και το σώμα και γέρνοντας ελαφρά το κεφάλι της, επίσης προς τα αριστερά. Με το αριστερό της χέρι κρατεί τον Χριστό, και με το δεξί, που τοποθετείται διαγώνια μπροστά στο στήθος της, λυγισμένο από τον αγκώνα και με την παλάμη στραμμένη προς τα μέσα, κάνει χειρονομία δέησης. Η Παναγία φορεί την καθιερωμένη αμφίεσή της: σκούρο χειριδωτό χιτώνα με χρυσή λεπτή παρυφή γύρω από το λαιμό και διπλή χρυσή πλατιά ταινία στα επιμάνικα, σκουρόχρωμο κεκρύφαλο και σκούρο βυσινί μαφόριο με χρυσή παρυφή γύρω από το κεφάλι και το λαιμό, καθώς και χρυσή κροσσωτή απόληξη στο μέσον του δεξιού μπράτσου. Ο Χριστός καθισμένος στον αριστερό βραχίονα της Παναγίας στρέφει το σώμα και την κεφαλή προς τη μητέρα του. Κρατεί κλειστό ειλητάριο στο αριστερό χέρι και ευλογεί με το δεξί. Φορεί ιμάτιο στο χρώμα της ώχρας και χρυσοπράσινο λώρο, που τυλίγεται γύρω από τους ώμους, το στήθος, το αριστερό μπράτσο και την αντίστοιχη μασχάλη, τη μέση και τους μηρούς. Μόνο το δεξιό πόδι του Χριστού με γυμνό το πέλμα έχει σωθεί κι έτσι δεν γνωρίζουμε αν τα πόδια του ήταν σταυρωμένα με ανεστραμμένο το αριστερό και με λυμένο σανδάλι, όπως συνηθίζεται σε παρόμοιες εικόνες. Οι εμπίεστοι κύκλοι, που ορίζουν επάνω στο χρυσό βάθος το περίγραμμα των φωτοστεφάνων τόσο της Παναγίας όσο και του Χριστού, αποτελούν ξένο και προφανώς μεταγενέστερο στοιχείο. Στην κάτω πλευρά του αυτόξυλου πλαισίου υπάρχει η μεγαλογράμματη επιγραφή: «*χὲρ Ἰακώβου τοῦ Μ....*», που αποτελεί την υπογραφή του ζωγράφου. Όμως η τεχνική εξέταση, που διενεργήθηκε κατά τη συντήρηση της εικόνας, έδειξε ότι είναι πλαστή.

Η εικόνα αναπαράγει τον τύπο της Παναγίας Οδηγήτριας σε μία από τις εικονογραφικές παραλλαγές, η οποία απομακρύνεται από τον καθιερωμένο «αυστηρό» τύπο με την Παναγία και τον Χριστό σε απολύτως μετωπική στάση[1] και συγκροτείται πάνω στην ιδέα της τρυφερής επικοινωνίας της Παναγίας με τον Χριστό. Αυτή η «τρυφερή» ή «στοργική» παραλλαγή του εικονογραφικού τύπου της Οδηγήτριας αποτυπώθηκε σε πολλές εκδοχές. Στη συγκεκριμένη εικόνα η τρυφερότητα μεταξύ Παναγίας και Χριστού εκδηλώνεται μέσα από την ελαφρά στροφή του σώματος και της κεφαλής της Παναγίας προς τον Χριστό και τη στοργική της έκφραση, καθώς και από τη στροφή του Χριστού προς τη μητέρα του. Όπως έχει υποστηριχθεί, η παράσταση εμπεριέχει στοιχεία που συμβολίζουν το Πάθος του Χριστού, όπως τα γυμνά πέλματα και ο χρυσοπράσινος λώρος. Ο τελευταίος θεωρείται ότι δεν παραπέμπει μόνο στο σπαργανωμένο βρέφος αλλά και στις κειρίες, δηλαδή στα εντάφια ή νεκρικά σπάργανα[2].

Η εικονογραφική παραλλαγή της «στοργικής» Παναγίας Οδηγήτριας είναι πιθανόν να αποτελεί μία από τις εικονογραφικές εκδοχές της Παναγίας Ελεούσας και να αποδίδει την αρχέτυπη εικόνα της Θεοτόκου Ελεούσας, της λατρευτικής δηλαδή εικόνας της Παναγίας Βρεφοκρατούσας που φυλασσόταν στον ομώνυμο ναό της μονής Παντοκράτορος στην Κωνσταντινούπολη[3]. Ο ναός της Θεοτόκου Ελεούσας αποτελούσε το βόρειο παρεκκλήσιο του καθολικού. Στο *Τυπικόν* της μονής Παντοκράτορος[4], που

συντάχθηκε το 1136-1137 από τον Ιωάννη Β΄ Κομνηνό με αφορμή την ίδρυση της μονής, γίνεται ειδική αναφορά στην «*ἁγία εἰκόνα τῆς Ἐλεούσης*», που βρισκόταν στο προσκυνητάριο του ομώνυμου παρεκκλησίου[5]. Μπροστά από την εικόνα ο αυτοκράτορας ζητά να υπάρχουν πάντα τρία αναμμένα καντήλια και επίσης ζητά, όταν γίνονται συνάξεις, να υπάρχει αναμμένο τρικάνδηλο. Παρακάτω στο *Τυπικόν* γίνεται αναφορά και σε ψηφιδωτή εικόνα ή μνημειακή παράσταση της Παναγίας Ελεούσας, που βρισκόταν στο νάρθηκα, μπροστά από την οποία ο ιδρυτής της μονής ορίζει να υπάρχει αναμμένο κερί. Πουθενά όμως στο *Τυπικόν* δεν παρέχεται καμιά πληροφορία, που θα βοηθούσε να ανασυστήσουμε τον ακριβή εικονογραφικό τύπο της *Θεοτόκου Ελεούσης* της μονής Παντοκράτορος. Εξάλλου, οι προσωνυμίες που συνόδευαν τις απεικονίσεις της Παναγίας, βρεφοκρατούσας ή μη, μπορούσαν ανάλογα με την περίσταση να συνοδεύουν εντελώς διαφορετικούς εικονογραφικούς τύπους[6]. Αυτό ισχύει και στην περίπτωση της Θεοτόκου Ελεούσας, πράγμα που έχει οδηγήσει στο να μην μπορούμε με βεβαιότητα μέχρι και σήμερα να αποφανθούμε αν η αρχέτυπη εικόνα απεικόνιζε τη «στοργική» παραλλαγή της Παναγίας Οδηγήτριας, την Παναγία στον τύπο της Γλυκοφιλούσας ή ακόμη και τη δεόμενη Παναγία[7]. Κατά την Mirjana Tatić-Djurić η αρχέτυπη εικόνα της Θεοτόκου Ελεούσας στον τύπο της «στοργικής» Οδηγήτριας δεν συνδέεται με εκείνη της μονής Παντοκράτορος, αλλά με αυτήν που βρισκόταν στη μονή της Θεοτόκου Περιβλέπτου στην Κωνσταντινούπολη, την οποία είχε ιδρύσει ο αυτοκράτορας Ρωμανός Γ΄ Αργυρός (1028-1034)[8]. Αντίθετη γνώμη διατύπωσε ο André Grabar, που υποστήριξε ότι η εικόνα της Ελεούσας της μονής Παντοκράτορος ανήκε στον εικονογραφικό τύπο της «στοργικής» Οδηγήτριας που μας απασχολεί εδώ και την ταύτισε με την εικόνα, η οποία έχει απεικονισθεί στην τοιχογραφία, που εικονογραφεί τον 24ο Οίκο του Ακάθιστου Ύμνου στη μονή του Markov (περ. 1380)[9]. Η Bissera Pentcheva αντικρούει την άποψη του Grabar με το επιχείρημα ότι η τοιχογραφία στο Markov δεν απεικονίζει τις επιμνημόσυνες τελετές της μονής Παντοκράτορος, αλλά τη λιτανεία, που συνόδευε την τελετή του Ακαθίστου κατά την παλαιολόγεια περίοδο, και λάμβανε χώρα κάθε Δευτέρα[10]. Η Pentcheva υπογραμμίζει το γεγονός ότι απεικονίσεις της Θεοτόκου σε ποικίλους εικονογραφικούς τύπους, οι οποίοι φέρουν την προσωνυμία «*Ἡ Ἐλεούσα*», συναντώνται σε ναούς που αποτελούσαν επιτάφια καθιδρύματα σημαντικών κτητόρων, εκκλησιαστικών και μη. Δεν καταλήγει όμως ποια από τις υπάρχουσες απεικονίσεις της Παναγίας Ελεούσας ήταν η αρχέτυπη εικόνα της μονής Παντοκράτορος.

Από τα πρωιμότερα παραδείγματα αυτής της «τρυφερής» ή «στοργικής» παραλλαγής της Παναγίας Βρεφοκρατούσας είναι εικόνα των μέσων περίπου του 13ου αιώνα, που ανήκει στις λεγόμενες Σταυροφορικές και φυλάσσεται στη μονή της Αγίας Αικατερίνης στο Σινά[11]. Παρόλο που η Παναγία απεικονίζεται σε αυτήν ως δεξιοκρατούσα και όχι ως αριστεροκρατούσα, όπως συμβαίνει με την εικόνα της Συλλογής Αβέρωφ, υπάρχουν πολλά κοινά εικονογραφικά στοιχεία ανάμεσα στα δύο έργα, τόσο στην απεικόνιση της Παναγίας όσο και σε εκείνη του Χριστού. Ο εικονογραφικός τύπος της Παναγίας, όχι όμως και του Χριστού, εντοπίζεται σε πρωιμότερο παράδειγμα, και πάλι δεξιοκρατούσας Παναγίας, που επίσης φυλάσσεται στο Σινά. Πρόκειται για ψηφιδωτή εικόνα που έχει χρονολογηθεί μεταξύ του β΄ μισού του 12ου και των αρχών του 13ου αιώνα[12]. Στις αρχές του 13ου αιώνα χρονολογείται ακόμη ένα παράδειγμα με την Παναγία Οδηγήτρια στην «τρυφερή» εκδοχή της: πρόκειται για εικόνα στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο της Αθήνας (αρ. ευρ. ΒΧΜ 7779, Τ 2512), η οποία έχει χρονολογηθεί στον πρώιμο 13ο αιώνα και έχει συνδεθεί με Κυπριακό εργαστήριο εικόνων[13]. Με αφορμή τη μελέτη της παραπάνω εικόνας του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου, η Ντούλα Μουρίκη διατύπωσε την άποψη ότι στην απεικόνιση της «στοργικής» Παναγίας συνδυάζονται στοιχεία από τρεις εικονογραφικούς της τύπους: την Οδηγήτρια, την Κυκκώτισσα και την Αγιοσορίτισσα[14].

Τα περισσότερα παραδείγματα της «στοργικής» παραλλαγής της Παναγίας Οδηγή-

τριας χρονολογούνται από το τέλος του 13ου αιώνα[15] και ιδιαίτερα από τον 14ο και τον 15ο αιώνα. Από αυτά αξίζει να αναφερθεί η αμφιπρόσωπη εικόνα με την Παναγία Ψυχοσώστρια στην κύρια πλευρά της και τον Ευαγγελισμό στην πίσω, που προέρχεται από το ναό της Παναγίας Περιβλέπτου στην Αχρίδα και χρονολογείται στις αρχές του 14ου αιώνα. Πιστεύεται ότι η συγκεκριμένη εικόνα προέρχεται από την Κωνσταντινούπολη και ότι συνδέεται με τη μονή της Παναγίας Ψυχοσώστριας, την οποία ο Ανδρόνικος Β΄ είχε παραχωρήσει στον αρχιεπίσκοπο Αχρίδος, Γρηγόριο. Στο β΄ μισό του 14ου αιώνα χρονολογείται εικόνα της Παναγίας Οδηγήτριας από το Μουσείο του Zagorsk στη Ρωσία, που θεωρείται Κωνσταντινουπολίτικης τέχνης και στην οποία εντοπίζονται τα εικονογραφικά στοιχεία της «στοργικής» βρεφοκρατούσας Παναγίας[16]. Στα παραδείγματα αυτά, που συνδέονται με την πρωτεύουσα του Βυζαντίου και χρονολογούνται στον 14ο αιώνα, αξίζει να προστεθεί εικόνα της Παναγίας Ελεούσας, κεντημένη σε λινό ύφασμα με ασημένιες και πολύχρωμες μεταξωτές κλωστές, που προέρχεται από την Αχρίδα και σήμερα φυλάσσεται στο Μουσείο Διακοσμητικών Τεχνών του Βελιγραδίου[17], καθώς και εκείνη που σήμερα φυλάσσεται στο Μουσείο του Κρεμλίνου και χρονολογείται στις αρχές του 14ου αιώνα[18].

Η σύνδεση της εικονογραφικής αυτής παραλλαγής με την Κωνσταντινούπολη επιτρέπει να ιχνηλατήσουμε τη διαδρομή της από την πρωτεύουσα του Βυζαντίου στη βενετοκρατούμενη Κρήτη. Γιατί είναι γεγονός πως αυτή η εκδοχή της «στοργικής» Οδηγήτριας θα γίνει ιδιαίτερα αγαπητή στην Κρήτη και θα απεικονιστεί σε πλήθος Κρητικών εικόνων τουλάχιστον από τον 15ο αιώνα και εξής. Το πρωιμότερο γνωστό Κρητικό παράδειγμα φαίνεται να είναι εικόνα από τη μονή Καψά στην ανατολική Κρήτη, που μπορεί να χρονολογηθεί στις αρχές του 15ου αιώνα[19]. Στις πρώτες δεκαετίες του 15ου αιώνα μπορεί να χρονολογηθεί εικόνα με την Παναγία Αμόλυντο από τη μονή Τοπλού Σητείας[20], καθώς και εικόνα με την Παναγία Ελεούσα σε ιδιωτική συλλογή της Κέρκυρας[21]. Στα μέσα του 15ου αιώνα έχει χρονολογηθεί εικόνα της Συλλογής Βελιμέζη, για την οποία η Νανώ Χατζηδάκη προτείνει ότι φιλοτεχνήθηκε σε «*εργαστήριο εξαιρετικού ζωγράφου, που σχετίζεται εξίσου με την παλαιολόγεια παράδοση και τη ζωγραφική των Κρητικών*»[22]. Υπάρχουν και άλλα πολλά παραδείγματα Κρητικών εικόνων του β΄ μισού του 15ου αιώνα με την «τρυφερή» εκδοχή της Οδηγήτριας, που είτε φέρουν την υπογραφή[23] είτε αποδίδονται στον Κρητικό ζωγράφο Ανδρέα Ρίτζο (περ. 1422 - πριν από το 1503) και στο εργαστήριό του[24]. Παρόλο που οι φθορές και η εκτεταμένη επιζωγράφηση της εικόνας της Συλλογής Αβέρωφ δεν επιτρέπουν τεχνοτροπικές παρατηρήσεις και συγκρίσεις, το στιβαρό εικονογραφικό της σχήμα επιτρέπει να την εντάξουμε πιθανόν στην παραγωγή του εργαστηρίου του Ανδρέα Ρίτζου και να τη χρονολογήσουμε στο β΄ μισό του 15ου αιώνα.

Η επιγραφή «*Ἡ Ἐλεούσα*» συνοδεύει την «τρυφερή» Παναγία Οδηγήτρια σε τρεις τουλάχιστον εικόνες του 15ου αιώνα: οι δύο είναι Κρητικές – η μία βρίσκεται σε ιδιωτική συλλογή της Κέρκυρας[25] και η άλλη στη μονή Γωνιάς στην Κρήτη[26] –, ενώ μία τρίτη, παρόλο που φέρει την υπογραφή του ζωγράφου Νικόλαου Λαμπούδη[27] πρέπει να ενταχθεί τόσο λόγω της εικονογραφίας όσο και της τεχνοτροπίας της στην Κρητική παραγωγή του β΄ μισού του 15ου αιώνα. Το γεγονός ότι η Κρήτη διέθετε σημαντική γυναικεία μονή αφιερωμένη στην Κυρία Ελεούσα αξίζει της προσοχής μας, επειδή με αυτήν θα μπορούσαν ενδεχομένως να συνδέονται κάποιες από τις Κρητικές εικόνες, που φέρουν την προσωνυμία «*Ἡ Ἐλεούσα*». Είναι επίσης γνωστό ότι εκτός από τη συγκεκριμένη μονή Ελεούσας μνημονεύονται και άλλα ομώνυμα μοναστήρια και εκκλησίες στην Κρήτη[28] και μάλιστα η μία από αυτές αποτελούσε εκκλησία μέσα στην πόλη του Χάνδακα[29]. Η μονή Ελεούσας, σήμερα ερειπωμένη, βρισκόταν λίγα χιλιόμετρα νοτιοδυτικά του Χάνδακα (σημερινού Ηρακλείου), στον οικισμό Κιθαρίδα της κοινότητας Κρουσώνα Μαλεβιζίου[30]. Η οικοδόμησή της ανάγεται στη β΄ βυζαντινή περίοδο (961-1204) της Κρήτης[31] και η παλαιότερη μνεία σε αυτήν περιέχεται σε σημείωμα του

σιναϊτικού Ευαγγελισταρίου αρ. 221, που χρονολογείται στο 1175[32]. Αναφορά στη μονή γίνεται σε σημείωση στο χειρόγραφο αρ. 14 του Μετοχίου του Παναγίου Τάφου της Κωνσταντινουπόλεως, που χρονολογείται στον 11ο αιώνα[33], καθώς και στον κώδικα 135 της μονής Κοσινίτζης του Παγγαίου, που χρονολογείται στον 12ο-13ο αιώνα[34]. Η μονή εξακολούθησε να λειτουργεί κατά την περίοδο της Βενετοκρατίας (1210-1669), κατά τη διάρκεια της οποίας εντοπίζονται σποραδικές μαρτυρίες κυρίως από δικαιοπρακτικά έγγραφα[35], καθώς και κατά την περίοδο της Τουρκοκρατίας[36].

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Για την εικόνα της Παναγίας Οδηγήτριας και τη λατρεία της, βλ. Αγγελίδη-Παπαμαστοράκης 2000, 373-387 και *Μήτηρ Θεού* 2000, 388-421, αρ. 54-66. Pentcheva 2006, 109-143.
2. Μπαλτογιάννη 1994, 213-215.
3. Η μονή Παντοκράτορος ιδρύθηκε από τον αυτοκράτορα Ιωάννη Β΄ Κομνηνό (1118-1143). Janin 1953, III, 529-538. Müller-Wiener 1977, 209-215. Cormack 1985, 179-214, ιδιαίτ. 200-214. Ousterhout 2001, 132-150. Pentcheva 2006, 165-187.
4. Gautier 1974, 1-145. *Byzantine Monastic Foundation Documents* 2001, II, 725-781.
5. Gautier 1974, 73, στ. 728-749.
6. Grabar 1977, 169-178, ιδιαίτ. 170-171.
7. Για απεικονίσεις της Θεοτόκου Ελεούσας στον τύπο της «στοργικής» Οδηγήτριας, της Γλυκοφιλούσας, αλλά και της Δεόμενης, τόσο στη μνημειακή τέχνη όσο και στις φορητές εικόνες, βλ. Tatić-Djurić 1976, 259-267.
8. Tatić-Djurić 1969, 335-354.
9. Grabar 1974, 8-9.
10. Pentcheva 2006, 177-180, σημ. 41. Με το περιεχόμενο της τοιχογραφίας ασχολήθηκε η Patterson-Ševčenko 1991, 45-57, ιδιαίτ. 48-54.
11. Weitzmann 1963, 199-201, εικ. 22. Frinta 1983, 147-167, εικ. 4. Folda 1992, 110-112, εικ. 105, και 2005, 127-129, εικ. 181. *Holy Image, Hallowed Ground* 2006, 144-145, αρ. 9 (R. Corrie). Cormack 2007, 76-77, εικ. 49.
12. Σωτηρίου 1956-1958, Α΄, εικ. 71, Β΄, 85-87. Demus 1991, 51-55, αρ. 10, πίν. XI. Βοκοτόπουλος 1995, 207-208, αρ. 7. *Byzantium. Faith and Power* 2004, 348-349, αρ. 207 (E.C. Ryder). *Προσκύνημα στο Σινά* 2004, 69-71, αρ. 2 (E.C. Ryder). *Holy Image, Hallowed Ground* 2006, 140-143, αρ. 8 (B. Pentcheva).
13. *Έκθεση για τα Εκατό χρόνια της ΧΑΕ* 1984, 16, αρ. 5 (Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου). Mouriki 1987, 403-414, εικ. 1, 7. *Συνομιλία με το Θείον* 1998, 45-47, αρ. 3 (Χρ. Μπαλτογιάννη). *Μήτηρ Θεού* 2000, 408-409, αρ. 63 (Χρ. Μπαλτογιάννη).
14. Mouriki 1987, 411.
15. Μουρίκη 1990, 116-117, εικ. 62.
16. *Vizantija, Balkanji, Rus'* 1991, 232-233, αρ. 56.
17. Η εικόνα έχει αρ. εισ. 5188 και διαστάσεις: 28,5 x 21,5 εκ. Stojanović 1962, 25-37, εικ. 1-4. *Trésors de l'art serbe médiéval* 1983, 100, αρ. 149. *Muzej primenjene umetnosti* 2005, 120-121, αρ. 46.
18. *Μήτηρ Θεού* 2000, 317-319, αρ. 29 (E. Ostashenko).
19. *Εικόνες Κρητικής Τέχνης* 1993, 502-503, αρ. 147 (Μ. Μπορμπουδάκης).
20. Στο ίδιο, 495-496, αρ. 139 (Μ. Μπορμπουδάκης).
21. Βοκοτόπουλος 1990, 13-14, αρ. 6.
22. Χατζηδάκη 1997, 66-73, ιδιαίτ. 72, αρ. 1.
23. Cattapan 1973, 270, πίν. Ζ΄,2. Hagedorn 1977, 240, αρ. 3, πίν. 12b, 13b-c. Χατζηδάκης, Δρακοπούλου 1997, 326, αρ. 5, εικ. 230.
24. Μπορμπουδάκης 1975, 77-78, αρ. 11. Czerwenka-Papadopoulos 1984, 203-212, έγχρ. πίν., εικ. 4. *Εικόνες Κρητικής Τέχνης* 1993, 517-518, αρ. 163 (Μ. Μπορμπουδάκης). Χατζηδάκη 1993, 46-51, αρ. 9 (M. Bianco-Fiorin) και 10 (Ν. Χατζηδάκη). Μπαλτογιάννη 1994, 211-226, αρ. 55-61, 230-232, αρ. 64-65. Rakić 1998, 201-203, αρ. 105. *Το κάλλος της μορφής* 1995, 193, αρ. 7 (Ι. Κιζλάσοβα).
25. Βλ. παραπάνω σημ. 11.
26. Μπορμπουδάκης 1975, 77-78, αρ. 11. *Εικόνες Κρητικής Τέχνης* 1993, 517-518, αρ. 163 (Μ. Μπορμπουδάκης).
27. Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1993-1994, 259-269, ιδιαίτ. 259-260, εικ. 1-7.
28. Δετοράκης 1986, 305, σημ. 1.
29. *Παναγία η Ελεούσα ή Κερα-Ελεούσα*. Τσιρπανλής 1985, 54, σημ. 1.
30. Δετοράκης 1986, 305-314.
31. Δετοράκης 1986, 306. Gerola 1908, εικ. 335, 365. Gerola 1917, 180.
32. Το σημείωμα αναφέρει ότι το χειρόγραφο αποτελούσε κτήμα ενός μοναχού Θεοφίλου, ο οποίος, όπως φαίνεται, σε άλλο σημείωμα του ίδιου χειρογράφου, ήταν και ο κτήτορας της μονής. Τα δυο σημειώματα δημοσίευσε για πρώτη φορά ο Beneševič στον κατάλογο με τα χειρόγραφα της μονής Αγίας Αικατερίνης στο Σινά. Βλ. Beneševič 1911, 119-120. Βλ. επίσης, Weitzmann, Galavaris 1990, 176-180, αρ. 63, πίν. XXVIIIa, εικ. 661-665. Τη μοναδική ολοσέλιδη μικρογραφία του χειρογράφου (ο Χριστός ολόσωμος και όρθιος πατεί σε υποπόδιο με τους ευαγγελιστές Μάρκο και Ματθαίο, αριστερά, και τον Λουκά, δεξιά) σχολίασε σε άρθρο του ο Σπαθαράκης 1977, 71-75, πίν. ΣΤ΄-Η΄.
33. Παπαδόπουλος-Κεραμεύς 1891-1915, Δ΄, 28: *Βιβλίον Κρίτης τῆς μονῆς Ἐλεούσης ἦν*.
34. Παπαδόπουλος-Κεραμεύς 1887, 37. Στη σημείωση αναφέρεται *βιβλίον Κρίτης τῆς μονῆς Ἐλέους*.
35. Δετοράκης 1986, 307.
36. Στο ίδιο, 309, 311-314.

2. Madre della Consolazione

Αρ. ευρ. ΙΜΤΜ 10
Διαστ.: 43 εκ. μήκος, 33,7 εκ. πλάτος, 2 εκ. πάχος
Κρήτη, α΄ μισό 16ου αιώνα
ΠΡΟΕΛΕΥΣΗ: Δωρεά Μαρίας Αγγέλου Κουταρέλλη
ΣΥΝΤΗΡΗΣΗ: Εργαστήρια Συντήρησης Μουσείου Μπενάκη, 2002 (Β. Αργυράτος, Ε. Βλαχοδήμου)
ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΗ: Βασιλάκη 2000α, 110, εικ. 177

Η Παναγία, σε προτομή, είναι στραμμένη προς τα αριστερά. Κρατεί με το δεξί της χέρι τον Χριστό, ενώ πλησιάζει το αριστερό προς το γόνατό του. Η Παναγία φορά σκούρο πράσινο χειριδωτό χιτώνα, με χρυσοκόσμητη παρυφή στο λαιμό και στα επιμάνικα, και σκούρο πορφυρό μαφόριο, με καλύπτρα και πλατιά παρυφή με πλούσια χρυσογραφήματα. Το μαφόριο συγκρατείται μπροστά στο στέρνο της με χρυσή, στρογγυλού σχήματος, πόρπη. Κάτω από την καλύπτρα φορά άσπρη, διάφανη πτυχωτή μπόλια. Ο Χριστός με όρθιο τον κορμό, είναι στραμμένος προς την Παναγία. Ευλογεί με το δεξί χέρι και κρατεί τη σφαίρα του κόσμου με το αριστερό. Είναι ντυμένος με διάφανο πουκάμισο, χρυσοκέντητο χιτώνα με κοντά μανίκια και ροδόχρουν ιμάτιο με χρυσά λαματίσματα. Οι φωτοστέφανοι τόσο της Παναγίας όσο και του Χριστού φέρουν στικτή διακόσμηση από ελισσόμενους βλαστούς και περίγραμμα από συνεχόμενα ανεστραμμένα ημικύκλια που επιστέφονται στην κορυφή τους από τρεις τελείες σε τριγωνική διάταξη. Στο φωτοστέφανο της Παναγίας από τους ελισσόμενους βλαστούς, που καλύπτουν όλη του την επιφάνεια, εκφύονται ρόδακες και ανθέμια εναλλάξ. Σε εκείνον του Χριστού οι ελισσόμενοι βλαστοί έχουν τοποθετηθεί μόνο στα τέσσερα σημεία της ακμής των κεραιών του ένσταυρου φωτοστέφανού του. Επάνω στο χρυσό βάθος διακρίνονται τα συμπιλήματα «*Μή(τη)ρ Θ(εο)ῦ*» και «*Ἰ(ησοῦ)ς Χ(ριστό)ς*».

Η Παναγία Βρεφοκρατούσα παριστάνεται στον εικονογραφικό τύπο της Madre della Consolazione[1], που εισάγει στη ζωγραφική των Κρητικών εικόνων ο ζωγράφος από το Χάνδακα της Κρήτης, Νικόλαος Τζαφούρης (β΄ μισό 15ου αιώνα)[2]. Το θέμα προέρχεται από τη δυτική εικονογραφία και η παρουσία του σε εικόνες Κρητικών ζωγράφων αντανακλά τις συνθήκες που επικρατούσαν στην Κρήτη κατά την περίοδο της Βενετοκρατίας (1210-1669). Τα σωζόμενα παραδείγματα δείχνουν ότι το εικονογραφικό θέμα της Madre della Consolazione έγινε πολύ δημοφιλές στη βενετοκρατούμενη Κρήτη από το β΄ μισό του 15ου αιώνα[3]. Παράλληλα φανερώνουν τη δεξιότητα των Κρητικών ζωγράφων να εκτελούν θέματα του χριστιανικού ρεπερτορίου είτε *alla greca* είτε *alla latina*, ανάλογα με τις προτιμήσεις, την εθνικότητα και το θρησκευτικό δόγμα της πελατείας τους[4].

Στις εικόνες με τη Madre della Consolazione, που είτε φέρουν την υπογραφή είτε αποδίδονται στον Νικόλαο Τζαφούρη[5], ο Χριστός είναι στραμμένος προς το θεατή και όχι προς τη μητέρα του, όπως συμβαίνει στην υπό εξέταση εικόνα. Αυτό το εικονογραφικό στοιχείο, που διαφοροποιεί την εικόνα του Μετσόβου από το μεγαλύτερο μέρος των σωζόμενων παραδειγμάτων, συναντάται σχετικά σπάνια σε εικόνες του β΄ μισού του 15ου αιώνα[6], αλλά και του 16ου αιώνα[7].

Οι Κρητικές εικόνες της Madre della Consolazione υιοθετούν πλήθος δυτικών στοιχείων όχι μόνο στην εικονογραφική αλλά και στην τεχνοτροπική απόδοση του θέματος. Τα αμυγδαλωτά μάτια, τα ψιλογραμμένα φρύδια και η άτονη έκφραση στο πρόσωπο δίνουν στην Παναγία την έκφραση μιας δυτικής Madonna και όχι μιας βυζαντινής Θεοτόκου. Αυτή η δυτικότροπη απόδοση ενισχύεται από τα δυτικά ενδύματα της αμφίεσής της: χιτώνας με έντονα χρυσογραφημένες παρυφές, μαφόριο διπλής όψης με καλύπτρα που πορπώνεται μπροστά στο στέρνο και διάφανη μπόλια κάτω από την καλύπτρα του μαφορίου. Οι μαλακές πτυχώσεις του μαφορίου της αποτελούν γνώριμο στοιχείο της υστερογοτθικής τέχνης. Το διάφανο πουκάμισο του Χριστού και ο χρυσοκόσμητος χιτώνας του με τα κοντά μανίκια επίσης προσγράφονται στα δυτικά στοιχεία της σύνθεσης. Και οι στικτοί φωτοστέφανοι εισάγονται στη ζωγραφική των Κρητικών εικόνων από τη δυτική τέχνη[8]. Οι φωτοστέφανοι της εικόνας του Μετσόβου βρίσκουν το παράλληλό τους σε εκείνους της εικόνας με τη Madre della Consolazione στο Μουσείο Τέχνης και Ιστορίας της Γενεύης[9].

Η εικόνα του Μετσόβου υιοθετεί στην απόδοση του προσώπου της Παναγίας όλα

τα τεχνοτροπικά στοιχεία που χαρακτηρίζουν τις Madre della Consolazione του β΄ μισού του 15ου αιώνα. Όμως απουσιάζει η ζωγραφικότητα και το μαλακό πλάσιμο των λεπτομερειών που χαρακτηρίζει τις εικόνες του Τζαφούρη. Αυτό γίνεται φανερό και στην απόδοση του μαφορίου, όπου οι μαλακές πτυχώσεις έχουν χάσει την πλαστικότητά τους και έχουν μετατραπεί σε άψυχες καμπύλες γραμμές που δεν δημιουργούν καμιά αίσθηση βάθους στις πτυχώσεις, αλλά παραμένουν μόνο στην επιφάνεια του υφάσματος χωρίς να εισχωρούν μέσα του. Και η απόδοση του προσώπου του Χριστού έχει χάσει τη ζωγραφικότητα των εικόνων του β΄ μισού του 15ου αιώνα. Όλα αυτά τα στοιχεία κάνουν πιθανή τη χρονολόγηση της εικόνας του Μετσόβου στο α΄ μισό του 16ου αιώνα.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Υπάρχει μέχρι σήμερα μια ασάφεια ως προς την ακριβή προέλευση του εικονογραφικού αυτού τύπου. Από τη μια υποστηρίζεται ότι συνδέεται με εικόνα του 15ου αι. που φυλασσόταν στο ναό της Santa Maria della Consolazione στη Ρώμη (Chatzidakis 1974, 200, σημ. 106. Χατζηδάκη 1983, 50), ενώ διατυπώνεται η άποψη ότι αποτελεί δημιούργημα της βενετσιάνικης ζωγραφικής του 15ου αι. (Wulff, Alpatov 1925, 226. Scweinfurth 1930, 414). Η προσπάθεια της Χρυσούλας Μπαλτογιάννη να ερμηνεύσει την εικονογραφία του θέματος με τη βοήθεια της ορθόδοξης εκκλησιαστικής γραμματείας και να υπογραμμίσει τις βυζαντινές της καταβολές μάλλον περιέπλεξε τα πράγματα. Μπαλτογιάννη 1994, 275-278.
2. Για το ζωγράφο και το έργο του, Χατζηδάκης 1987, 292-294.
3. Πλήθος παραδειγμάτων έχουν συγκεντρωθεί στο Μπαλτογιάννη 1994, 273-303, αρ. 68-84.
4. Chatzidakis 1974, 197-206. Chatzidakis 1977, 675-690.
5. Την υπογραφή του Νικόλαου Τζαφούρη φέρει στην πίσω πλευρά της η εικόνα της Συλλογής Παύλου Κανελλοπούλου, σήμερα στο Μουσείο Π. και Α. Κανελλοπούλου στην Αθήνα (Μπαλτογιάννη 1994, 282-283, αρ. 68, πίν. 135-136. Σκαμπαβίας, Χατζηδάκη 2007, 186-187, αρ. 129), καθώς και εικόνα σε ιδιωτική συλλογή της Τεργέστης (Bianco Fiorin 1983, 164-169, εικ. 1, 6, 8, 9. Χατζηδάκη 1993, εικ. 12). Από τις ανυπόγραφες αλλά με βεβαιότητα αποδιδόμενες στον Τζαφούρη εικόνες της Madre della Consolazione αναφέρω εκείνες στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο (Χατζηδάκης 1977, 688, εικ. 49) και στο Cà d'Oro της Βενετίας (Χατζηδάκη 1993, εικ. 12).
6. Εικόνα στο Μουσείο Μπενάκη (αρ. ευρ. 22059) σε κομψό υστερογοτθικό πλαίσιο, που χρονολογείται στο β΄ μισό του 15ου αι. (Χατζηδάκη 1983, 50, αρ. 43. Δεληβορριάς, Φωτόπουλος 1997, εικ. 455), εικόνα από τα Musei Civici της Πάντοβας, που έχει χρονολογηθεί στο δ΄ τέταρτο του 15ου αι. (Χατζηδάκη 1993, 110-112, αρ. 24), εικόνα του 15ου αι. από το ναό του Αγίου Γεωργίου στην Πέτρα Μυτιλήνης (Μπαλτογιάννη 1994, 295-296, αρ. 84, πίν. 134, 184-185).
7. Εικόνα του 16ου αι. από ιδιωτική συλλογή της Ρώμης (Μπαλτογιάννη 1994, 288, αρ. 75, πίν. 148-150).
8. Βλ. τις σχετικές παρατηρήσεις στο Vassilaki 1990, 78-79, όπου και η σχετική βιβλιογραφία.
9. Η εικόνα χρονολογείται στον 16ο αι. (Frigerio-Zeniou, Lazović, Martiniani-Reber 2006, 68-69, αρ. 20).

3. Παναγία Βρεφοκρατούσα

Αρ. ευρ. ΙΜΤΜ 27
Διαστ.: 235,7 εκ. μήκος, 92,5 εκ. πλάτος, 4,1-7,9 εκ. πάχος
Κρήτη, μέσα 16ου αιώνα
ΖΩΓΡΑΦΟΣ: Θεοφάνης Στρελίτζας Μπαθάς(;)
ΠΡΟΕΛΕΥΣΗ: Από την Κεφαλονιά
ΣΥΝΤΗΡΗΣΗ: Κ. Κουτσουρής, 1965 Εργαστήρια Συντήρησης Μουσείου Μπενάκη, 2002 (Χ. Γραμματικός, Ν. Σμυρνάκης)
ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΗ: Καλογερόπουλος 1920, 10. Κονόμος 1966, 13, πίν. 27-28. Αβέρωφ-Τοσίτσας 1973, εικ. στη σ. 38. Σταυροπούλου-Μακρή 1975, 379-392, εικ. 1α, 2-3. Κωνστάντιος 1978, 214, αρ. ιβ. Βασιλάκη 2000α, 110, εικ. 179. Βασιλάκη, Γαλάβαρης, Παλιούρας, Ταβλάκης 2004, 133

Η εικόνα προέρχεται από την ιδιωτική εκκλησία του Αγίου Γερασίμου στο Αργοστόλι, σύμφωνα με την πληροφορία του Ν. Καλογερόπουλου (1920)[1].

Η Παναγία Βρεφοκρατούσα παριστάνεται όρθια, ολόσωμη και μετωπική να πατεί, με ελαφρά λυγισμένο το δεξί της πόδι, σε υποπόδιο. Φορεί σκούρο μπλε χιτώνα με χρυσή παρυφή στο λαιμό και στα μανίκια, και σκούρο πορφυρό μαφόριο με χρυσή παρυφή γύρω από την κεφαλή και το λαιμό και χρυσά κρόσια στο μέσον του δεξιού χεριού και στο τέλειωμά του χαμηλά. Το μαφόριο φέρει επίσης αστερόσχημα χρυσοκέντητα κοσμήματα στο ύψος του μετώπου της καθώς και στον αριστερό και δεξιό ώμο. Σκούρος μπλε κεκρύφαλος, όμοιου χρώματος με το χιτώνα, συγκρατεί τα μαλλιά της. Φορεί κόκκινα υποδήματα, των οποίων μόνο οι άκρες φαίνονται στο τέλειωμα του χιτώνα. Το υποπόδιο στο χρώμα της ώχρας είναι λοξά τοποθετημένο και καταλαμβάνει όλο σχεδόν το πλάτος της εικόνας. Ο Χριστός έχει τοποθετηθεί στο κέντρο του κατακόρυφου άξονα της Παναγίας, καθισμένος επάνω στη δεξιά της παλάμη. Το αριστερό χέρι της Παναγίας ακουμπά επάνω στον αντίστοιχο ώμο του Χριστού. Ο τελευταίος φορεί υπόλευκο χιτώνα με χρυσά διάσπαρτα κεντήματα και ροδόχροο λώρο με χρυσοκοντυλιές τυλιγμένο γύρω από τη μέση και τους ώμους του. Το ιμάτιό του στο χρώμα της ώχρας με χρυσοκοντυλιές είναι τυλιγμένο μόνο στο κάτω μέρος του σώματός του. Ευλογεί με το δεξί χέρι σε ανοιχτή χειρονομία και ακουμπά στο εσωτερικό της αριστερής του παλάμης κλειστό ειλητάριο σε κάθετη φορά. Τόσο η Παναγία όσο και ο Χριστός φέρουν στικτούς φωτοστεφάνους. Εκείνος της Παναγίας ορίζεται επάνω στο χρυσό βάθος με περίγραμμα από εμπίεστους, ακτινωτούς κύκλους και έχει στο εσωτερικό του ακτινωτά κοσμήματα και εμπίεστους ακτινωτούς κύκλους. Ο φωτοστέφανος του Χριστού είναι ένσταυρος, φέρει τη φράση «*ὁ ὢν*» στις τρεις κεραίες του σταυρού και στο ενδιάμεσο κοσμείται από εμπίεστα ρομβοειδή, σπειροειδή και ακτινωτά κοσμήματα[2]. Οι βραχυγραφίες «*Ἰ(ησοῦ)ς Χ(ριστό)ς*», σε χρυσό, διακρίνονται αρκετά ξεθωριασμένες επάνω στο μαφόριο της Παναγίας, αριστερά και δεξιά στο ύψος του λαιμού του Χριστού. Στο ύψος της κεφαλής της Παναγίας, αριστερά και δεξιά επάνω στο χρυσό βάθος, δύο μετάλλια με κόκκινο βάθος και χρυσό περίγραμμα φέρουν τις βραχυγραφίες «*Μή(τη)ρ Θ(εο)ῦ*», ενώ πιο χαμηλά στο ύψος του λαιμού δύο ορθογώνια πλαίσια με σκούρο πράσινο βάθος και χρυσό μπαρόκ περίγραμμα σε ορθογώνια μπαρόκ πλαίσιο διαβάζεται η κεφαλαιογράμματη επιγραφή με χρυσά γράμματα: «*Ἡ Κυρία ἡ Πορταΐτησα | ἡ Φανερωμένη*». Τόσο οι βραχυγραφίες όσο και η επιγραφή που συνοδεύουν την Παναγία αποτελούν μεταγενέστερες προσθήκες, που μπορούν να χρονολογηθούν στον 18ο αιώνα. Όλο το βάθος της παράστασης είναι χρυσό εκτός από μια πλατιά ταινία στο κάτω μέρος, που έχει σκούρο πράσινο χρώμα και ορίζει το έδαφος. Το χρυσό βάθος δεν είναι το αρχικό.

Ο εικονογραφικός τύπος της όρθιας ολόσωμης μετωπικής Βρεφοκρατούσας Παναγίας με τον Χριστό τοποθετημένο σε κατακόρυφο άξονα στο ύψος του στήθους της είναι εκείνος της Παναγίας Κυριώτισσας, ο οποίος παραπέμπει στη λατρευτική εικόνα της Κωνσταντινούπολης[3], αλλά και στη Θεοτόκο της Βάτου, που σχετίζεται με τη μονή Σινά[4]. Απεικονίσεις της Θεοτόκου Κυριώτισσας εντοπίζονται στη μνημειακή τέχνη, σε φορητές εικόνες[5], καθώς και σε έργα μικροτεχνίας[6]. Η ψηφιδωτή παράσταση στο τεταρτοσφαίριο της αψίδας του ναού της Κοιμήσεως (περ. 700 και μετά το 843) στη Νίκαια[7] αποτελεί την παλαιότερη γνωστή παράσταση στη μνημειακή τέχνη. Από τις σημαντικότερες παραστάσεις των μέσων βυζαντινών χρόνων είναι εκείνη στον ανατολικό τοίχο του νότιου υπερώου του ναού της Αγίας Σοφίας στην Κωνσταντινούπολη, στην οποία παριστάνεται ο αυτοκράτορας Ιωάννης Β΄ Κομνηνός (1118-1143) και η σύζυγός του Ειρήνη να στέκονται με την Παναγία Νικοποιό ανάμεσά τους[8]. Από το χώρο των τοιχογραφημένων παραστάσεων αξίζει να αναφερθούν οι δύο παραστάσεις που ανακαλύφθηκαν στην πλευρική αψίδα και στο τύμπανο του νάρθηκα στο Kalenderhane Τζαμί της Κωνσταντινούπολης, οι οποίες οδήγησαν τους μελετητές τους στην άποψη πως το Kalenderhane πρέπει να ταυτιστεί με τη

μονή της Θεοτόκου «στα Κύρου»[9]. Από τοιχογραφημένα παραδείγματα του Ελλαδικού χώρου επιλεκτικά αναφέρω την παράσταση στο ναό της Αγίας Τριάδας στο Κρανίδι Αργολίδας (1244)[10], καθώς και εκείνες στις εκκλησίες της Αναστάσεως (1315)[11] και του Αγίου Βλασίου (περ. 1320)[12] στη Βέροια. Στα δύο τελευταία παραδείγματα η παράσταση της ολόσωμης μετωπικής Βρεφοκρατούσας Παναγίας τοποθετείται στο τεταρτοσφαίριο της αψίδας του ιερού και πλαισιώνεται από δύο σεβίζοντες αγγέλους.

Η Αγγελική Σταυροπούλου, που μελέτησε την εικόνα του Μετσόβου και τη δημοσίευσε το 1975 σε άρθρο της στο περιοδικό *Δωδώνη*[13], αναγνώρισε την εικονογραφική της συγγένεια με Κρητική εικόνα της μονής Σταυρονικήτα[14], που χρονολογείται στο μέσο του 16ου αιώνα και σχετίζεται με τον κύκλο του Κρητικού ζωγράφου Θεοφάνη Στρελίτζα Μπαθά[15]. Η εικόνα της μονής Σταυρονικήτα είναι μικρότερη (105,4 x 51,3 εκ.) ως προς τις διαστάσεις από αυτήν του Μετσόβου και σε εκείνην η Παναγία Βρεφοκρατούσα πλαισιώνεται στις επάνω γωνίες της από δύο δεόμενες μορφές, του θεοδόχου Συμεών, αριστερά, και του αγίου Νικολάου, δεξιά, που προσδίδουν στην εικόνα το χαρακτήρα παράστασης Δέησης. Στις δύο εικόνες διαφέρουν τόσο η στάση όσο και οι χειρονομίες του Χριστού, όμως η αμφίεσή τους είναι όμοια. Στο ναό του Πρωτάτου φυλάσσεται επίσης μια ανάλογη εικόνα που εικονίζει την Παναγία Βρεφοκρατούσα στον ίδιο εικονογραφικό τύπο με τις εικόνες του Μετσόβου και της μονής Σταυρονικήτα. Διαφέρει ως προς το ότι σε αυτήν προστίθενται δύο σεβίζοντες άγγελοι σε μετάλλια στις πάνω γωνίες και ότι οι διαστάσεις της είναι μικρότερες των δύο άλλων εικόνων[16]. Η εικόνα του Πρωτάτου έχει χρονολογηθεί στο β΄ μισό του 16ου αιώνα και συνδεθεί, επίσης, με την τέχνη του Θεοφάνη[17]. Η επιγραφή που τη συνοδεύει της προσδίδει, για αδιευκρίνιστους λόγους, την προσωνυμία «*Βατοπεδινή*»[18].

Υπάρχει ακόμα μια παράσταση που συγγενεύει στενά με τις τρεις εικόνες. Είναι η τοιχογραφία που βρίσκεται στη λιτή του καθολικού της μονής Σταυρονικήτα[19]. Το σύνολο των τοιχογραφιών του καθολικού της μονής είναι έργο του Θεοφάνη και του γιού του Συμεών και είχαν ολοκληρωθεί το έτος 1546, σύμφωνα με πληροφορία που περιέχεται σε σημείωμα της 17ης Ιανουαρίου του έτους 1546 στον κώδικα αρ. 103 της μονής[20]. Η τοιχογραφία με την Παναγία Κυριώτισσα, όπως και η πάρισή της με τον άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο, που πλαισιώνουν τη θύρα της λιτής προς τον κυρίως ναό, επέχουν τη θέση λατρευτικών εικόνων[21]. Η εντύπωση αυτή ενισχύεται και από τη ζωγραφιστή επίστεψη της τοιχογραφημένης παράστασης της Παναγίας, που «*μιμείται ξυλόγλυπτο λεπτούργημα με αχιβάδα και πυργίσκους υστερογοτθικού χαρακτήρα, όπως συνηθιζόταν στις βενετικές λατρευτικές εικόνες, ζωγραφιστές ή γλυπτές*»[22].

Παρόλο που οι τέσσερις παραστάσεις της Παναγίας Κυριώτισσας, στις εικόνες του Μετσόβου και του Πρωτάτου, καθώς και στην εικόνα και στην τοιχογραφία της μονής Σταυρονικήτα, αποτελούν τα συγγενέστερα μεταξύ τους παραδείγματα που γνωρίζουμε, η απόδοση του Χριστού διαφέρει. Στις εικόνες του Μετσόβου και της Σταυρονικήτα το σώμα του Χριστού έχει τον κορμό σχεδόν κατενώπιον και τα πόδια με στροφή προς τα αριστερά του (δεξιά ως προς το θεατή). Επίσης η θέση του αριστερού χεριού του Χριστού με το κλειστό ειλητάριο σε κάθετη φορά να ακουμπά το εσωτερικό της παλάμης του είναι όμοια στις δύο εικόνες. Αυτό που διαφέρει είναι η στάση του δεξιού χεριού που ευλογεί. Στην εικόνα του Μετσόβου το χέρι του Χριστού υιοθετεί μια κλειστή χειρονομία, καθώς απομακρύνεται ελαφρά από το σώμα του με την παλάμη να παραμένει στο ύψος της μέσης του περίπου. Στην εικόνα της Σταυρονικήτα έχει ανοικτή χειρονομία με το χέρι υψωμένο και την παλάμη να εκτείνεται σχεδόν μέχρι το ύψος του ώμου του. Οι εικόνες του Μετσόβου και της Σταυρονικήτα έχουν ακόμη μια ομοιότητα: τη θέση των χεριών της Παναγίας και ιδιαίτερα του δεξιού της χεριού με το οποίο συγκρατεί το σώμα του Χριστού. Στην τοιχογραφία της μονής Σταυρονικήτα ο Χριστός έχει διαφορετική στάση και χειρονομία. Όπως σχολιάζει ο Μανόλης Χατζηδάκης, «*ο μικρός Χριστός παριστάνεται με τη χαρακτηριστική*

3.1. Άγιο Όρος, καθολικό μονής Σταυρονικήτα. Παράσταση της Παναγίας Βρεφοκρατούσας στη λιτή

αντικίνηση στο σώμα, θέμα που εισάγεται στην κρητική ζωγραφική του 15ου αιώνα, δανεισμένο από τον ιταλικό τύπο της Madre della Consolazione»[23]. Αυτή τη στάση έχει ο Χριστός και στην εικόνα του Πρωτάτου.

Μια Κρητική εικόνα στο Μουσείο του Λούβρου, που έχει χρονολογηθεί στο β΄ μισό του 15ου αιώνα και αποδοθεί στον Ανδρέα Ρίτζο[24] προσφέρει την ενδιαφέρουσα μαρτυρία ότι ο εικονογραφικός τύπος της ολόσωμης Βρεφοκρατούσας Παναγίας, στον τύπο της Κυριώτισσας, ήταν γνωστός στην Κρητική ζωγραφική τουλάχιστον από το β΄ του 15ου αιώνα. Επομένως ο Θεοφάνης, όπως έχει και σε πολλές άλλες περιπτώσεις διαπιστωθεί[25], υιοθέτησε έναν εικονογραφικό τύπο ήδη γνωστό στην Κρητική ζωγραφική.

Ομοιότητες και διαφορές ανάμεσα στις τέσσερις παραστάσεις διαπιστώνονται και στην τεχνοτροπική τους απόδοση. Αν πάρουμε ως σημείο εκκίνησης την τοιχογραφία της μονής Σταυρονικήτα, που είναι έργο του Θεοφάνη, θα μπορέσουμε να αποτιμήσουμε ασφαλέστερα τη σχέση των τριών εικόνων μαζί της, αλλά και με την τέχνη του Κρητικού ζωγράφου γενικότερα. Στην ανάλυση της ζωγραφικής του Θεοφάνη που ο Χατζηδάκης συνέθεσε με αφορμή τη μελέτη του για τις τοιχογραφίες της μονής, προχώρησε στην κατηγοριοποίηση της τεχνικής μεθοδολογίας και των τεχνοτροπικών χαρακτηριστικών των τοιχογραφιών αυτών, προσφέροντάς μας ένα ανεκτίμητο μεθοδολογικό εργαλείο για να προσεγγίσουμε και να κατανοήσουμε το έργο του Θεοφάνη. Με εφόδιο αυτό το μεθοδολογικό εργαλείο θα προσπαθήσω να διερευνήσω κατά πόσο η εικόνα του Μετσόβου εντάσσεται στην καλλιτεχνική δημιουργία του Θεοφάνη ή αν απλώς εκπροσωπεί μία από τις προσπάθειες των επιγόνων του να ζωγραφίσουν με τον ‘‘τρόπο του δασκάλου’’.

Με μια πρώτη ματιά η εικόνα του Μετσόβου εμφανίζεται να έχει υιοθετήσει πολλά από τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά της ζωγραφικής του Θεοφάνη. Την ίδια στιγμή η εικόνα της μονής Σταυρονικήτα παρόλο που παραπέμπει στην τέχνη του Θεοφάνη ως προς το στήσιμο των μορφών της Παναγίας και του Χριστού φαίνεται τεχνοτροπικά υποδεέστερη, ιδιαίτερα στην απόδοση των προσώπων περισσότερο της Παναγίας και λιγότερο του Χριστού. Ο Χατζηδάκης πρώτος συνέδεσε τον ζωγράφο Θεοφάνη και με σύνολα εικόνων στο Άγιο Όρος και συγκεκριμένα με τις εικόνες των τέμπλων των καθολικών των μονών Μεγίστης Λαύρας και Σταυρονικήτα, καθώς και του ναού του Πρωτάτου[26]. Η έρευνα τα τελευταία χρόνια έχει προσγράψει και άλλες εικόνες αθωνικών μονών στον Κρητικό ζωγράφο[27]. Η Αγάπη Καρακατσάνη στη δημοσίευση των εικόνων του τέμπλου της μονής Σταυρονικήτα, διέκρινε το χέρι δύο ζωγράφων, άνισης ποιότητας[28]. Ο πρώτος θεώρησε ότι ήταν ο ίδιος ο Θεοφάνης, ενώ για τον δεύτερο υπέθεσε ότι ήταν ο γιος του Θεοφάνη, Συμεών. Στο δεύτερο ζωγράφο απέδωσε την εικόνα της Βρεφοκρατούσας Παναγίας. Για την εικόνα του Πρωτάτου έχει διατυπωθεί η άποψη ότι ο ζωγράφος της εικόνας δεν διαθέτει τις αρετές του Θεοφάνη[29].

Η παράσταση της εικόνας του Μετσόβου δίνει την εντύπωση μιας στιβαρής σύνθεσης. Το σώμα της Παναγίας έχει όγκο και βάρος, που του επιτρέπει να πατά σταθερά πάνω στο υποπόδιο και να συγκρατεί με ευκολία, μόνο με το δεξί χέρι, το σώμα του Χριστού. Όμως αυτό το ογκώδες και βαρύ σώμα διαθέτει κομψότητα και χάρη, όπως δηλώνει, για παράδειγμα, η απαλή και συνάμα τρυφερή χειρονομία που κάνει, ακουμπώντας την αριστερή παλάμη στον αντίστοιχο ώμο του μικρού Χριστού.

Το πλάσιμο των προσώπων στηρίχθηκε στην τοποθέτηση αλλεπάλληλων ζωγραφικών στρωμάτων, που ξεκινούν από το σκοτεινό προπλασμό και αποκτούν διαδοχικά φωτεινότερα χρώματα όσο πλησιάζουν προς την τελική επιφάνεια της ροδόχρους σάρκας. Οι σκιές δημιουργούνται από τον προπλασμό που μένει ακάλυπτος από τα επάλληλα χρωματικά στρώματα, εκεί που χρειάζεται να δηλωθεί η σκιά, ενώ τα προεξέχοντα μέρη του προσώπου φωτίζονται από λευκές, παράλληλες λεπτές γραμμές,

τις ψυμιθιές. Αυτές είναι οι τεχνοτροπικές αρχές της Κρητικής ζωγραφικής, στην οποία είχε θητεύσει και ο Θεοφάνης προτού φύγει από την Κρήτη.

Τόσο το πρόσωπο της Παναγίας όσο και εκείνο του Χριστού στην εικόνα του Μετσόβου βρίσκονται πολύ κοντά σε εκείνα της τοιχογραφίας της μονής Σταυρονικήτα. Σε μιαν ανάλογη σύγκριση τόσο με την τοιχογραφία της Σταυρονικήτα όσο και με την εικόνα του Μετσόβου οι εικόνες της Σταυρονικήτα και του Πρωτάτου υπολείπονται σε εκφραστικά μέσα και τεχνοτροπικές αρχές των πρώτων. Όπως έχει ήδη παρατηρηθεί, ένα τόσο πλούσιο έργο, όσο αυτό του Θεοφάνη, είναι λογικό να μην οφείλεται όλο στο δικό του χέρι[30]. Εξάλλου ζωγράφοι ήταν και οι δύο γιοι του Θεοφάνη, Συμεών και Νεόφυτος, και δούλεψαν μαζί με τον πατέρα τους. Η συμμετοχή του Συμεών στις τοιχογραφίες του καθολικού της μονής Σταυρονικήτα αναφέρεται στο σημείωμα του κώδικα αρ. 103 και η Καρακατσάνη απέδωσε στο δικό του χέρι κάποιες από τις εικόνες του τέμπλου του καθολικού.

Η εικόνα του Μετσόβου παρουσιάζει τις εικονογραφικές και τεχνοτροπικές αρετές του έργου που αποδίδεται στο χέρι του ίδιου του Θεοφάνη. Η τεχνοτροπική της συνάφεια με την τοιχογραφημένη παράσταση της Βρεφοκρατούσας Παναγίας του καθολικού της μονής Σταυρονικήτα οδηγεί στην υπόθεση ότι εκτελέστηκε σε σχετική χρονική συνάφεια με τις τοιχογραφίες του καθολικού της μονής (1546). Φαίνεται λογικό ενόσω ο Θεοφάνης ήταν εγκατεστημένος στο Άγιο Όρος να αναλάμβανε παραγγελίες και εκτός Όρους.

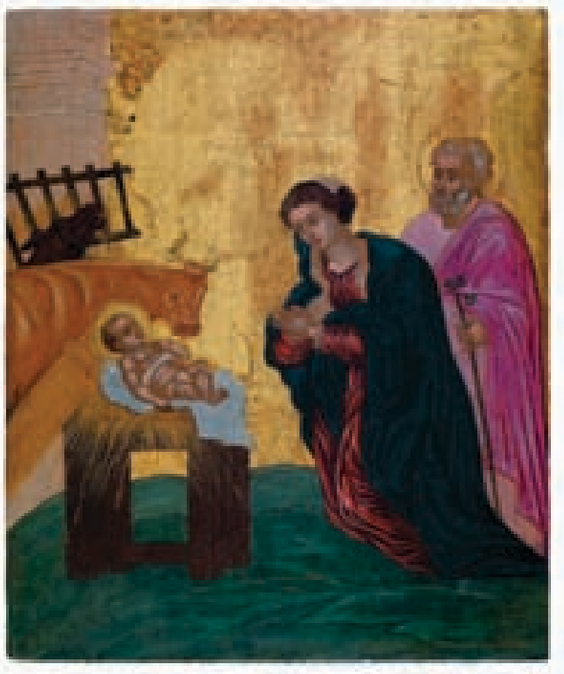
Οι εντυπωσιακές διαστάσεις της εικόνας του Μετσόβου θέτουν το ερώτημα ποια ήταν η αρχική θέση μιας τόσο μεγάλων διαστάσεων εικόνας. Δεν γνωρίζουμε αν η εικόνα του Μετσόβου προοριζόταν για ναό ή για μονή της Κρήτης και αν μεταφέρθηκε στην Κεφαλονιά από πρόσφυγες, που κατέφυγαν στο νησί του Ιονίου μετά την πτώση του Χάνδακα (1669) στους Οθωμανούς και την οριστική κατάκτηση της Κρήτης, ή αν αποτελούσε εξαρχής παραγγελία για εκκλησιαστικό ίδρυμα της Κεφαλονιάς. Τέτοιου είδους ερωτήσεις θα παραμένουν αναπάντητες όσο δεν διαθέτουμε τα απαραίτητα τεκμήρια. Αυτό που θα πρέπει να λάβουμε υπόψη, εφόσον δεχόμαστε ότι ήταν έργο του Θεοφάνη, είναι το γεγονός ότι θα μπορούσε να είχε εκτελεστεί εκτός Κρήτης, αφού εκτός του βενετοκρατούμενου νησιού βρισκόταν ο Θεοφάνης τουλάχιστον από το 1527 και μέχρι το 1558. Ήδη διατυπώσαμε την άποψη μήπως ζωγραφίστηκε λίγο μετά την εκτέλεση των τοιχογραφιών της μονής Σταυρονικήτα εφόσον ο Θεοφάνης, εγκατεστημένος πια σε κελλί του Αγίου Όρους, αναλάμβανε και παραγγελίες εκτός του Άθωνα. Τέλος, θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι το ζωγράφισε κατά το σύντομο διάστημα που επέστρεψε στην Κρήτη (1558), όπου και παρέμεινε μέχρι την ημέρα του θανάτου του (24 Φεβρουαρίου 1559)[31].

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Καλογερόπουλος 1920, 10. Κονόμος 1966, 13.
2. Αυτή η υπερβολική διακόσμηση των φωτοστεφάνων τόσο της Παναγίας όσο και του Χριστού με εμπίεστα σχέδια θα μπορούσε να μας κάνει σκεπτικούς ως προς το αν αποτελούν μεταγενέστερη επέμβαση σε ένα αρχικά πολύ απλούστερο σχέδιο. Στο σημείο όπου το εξωτερικό περίγραμμα του μαφορίου της Παναγίας εφάπτεται του φωτοστεφάνου της δημιουργείται κενό που συμπληρώνεται με επιζωγράφηση. Ίσως αυτό αποτελεί ένδειξη για το ότι ο φωτοστέφανός της με τη στικτή και εμπίεστη διακόσμηση είναι μεταγενέστερος της αρχικής ζωγραφικής της εικόνας και ίσως έγινε όταν το βάθος της εικόνας ξαναχρυσώθηκε.
3. Η εικόνα φυλασσόταν στη μονή της Θεοτόκου στη συνοικία «τα Κύρου». Janin 1953, III, 201-203. Απεικονίσεις της Κυριώτισσας σώθηκαν σε μολυβδόβουλα του 11ου και του 12ου αι., που είτε σχετίζονται άμεσα με την εν λόγω μονή (Laurent 1963, αρ. 1156) είτε με Βυζαντινούς διοικητικούς (Επιφάνιος Καματερός, Laurent 1981, αρ. 1028) και εκκλησιαστικούς αξιωματούχους (Πέτρος μητροπολίτης Θηβών, παρόλο που επιγραφή την ονοματίζει «Ἡ Ἐπίσκεψις», Zaccos, Veglery 1972, αρ. 55.1.4049). Βλ. επίσης Seibt 1985, 551-564. Η Mirjana Tatić-Djurić υποστήριξε ότι η προσωνυμία «*Κυριώτισσα*» αποτελεί ποιητικό επίθετο της Θεοτόκου ανάλογο με εκείνα της «*Κυρίας των Αγγέλων*», της «*Κυριοτόκου*» κτλ. (Tatić-Djurić 1976, 759-786). Δεν θεωρώ ότι η τελευταία άποψη ευσταθεί.

4. Στον εικονογραφικό τύπο της Θεοτόκου της Βάτου η Παναγία εικονίζεται είτε ολόσωμη είτε σε προτομή. Για τη Θεοτόκο της Βάτου και την εικονογραφική της σχέση με την Κυριώτισσα, βλ. Mouriki 1988, 337-338, εικ. 7-8. Για περισσότερα παραδείγματα, βλ. *Holy Image, Hallowed Ground* 2006, 256-257, αρ. 52, 266-267, αρ. 56 (K. Collins, R.S. Nelson) και Collins 2006, 95-119, εικ. 81, 82, 85-88, 96, 97. Πολύ σπανιότερα εικονίζεται καθισμένη μέσα στη φλεγόμενη Βάτο, βλ. για παράδειγμα την εικόνα του Κρητικού ζωγράφου Μιχαήλ Δαμασκηνού (β΄ μισό 16ου αι.) στη Συλλογή Εικόνων της Αγίας Αικατερίνης Σιναϊτών στο Ηράκλειο Κρήτης (*Holy Image, Hallowed Ground* 2006, 274-275, αρ. 59 [A. Volan]). Το εικονογραφικό θέμα της Κυριώτισσας πολλές φορές συγχέεται με εκείνο της Νικοποιού, παρόλο που στη δεύτερη η Παναγία απεικονίζεται συνήθως σε προτομή και φέρει τον Χριστό σε μετάλλιο μπροστά στο στήθος της.
5. Σε εικόνα του 13ου αι. στη μονή Σινά (*Holy Image, Hallowed Ground* 2006, 256-257, αρ. 52 [K. Collins, R. Nelson]). Η εικόνα αυτή ανήκει σε ομάδα δέκα εικόνων του Σινά, στις οποίες η Παναγία Κυριώτισσα, που εδώ ενέχει τη θέση της Παναγίας της Βάτου, απεικονίζεται συνοδευόμενη από μορφή αγίου ή πατριάρχη. Πρβλ. εικόνα στην οποία συνοδεύεται από τη μορφή του προφήτη Ησαΐα, *Holy Image, Hallowed Ground* 2006, 257, εικ. 132.
6. Για απεικονίσεις της Παναγίας Κυριώτισσας σε μολυβδόβουλλα, βλ. σημ. 4.
7. Cormack 2000a, 97-98, εικ. 50. Barber 2002, εικ. 20.
8. Cormack 2000b, 118, πίν. 67, 68.
9. Striker, Kuban 1997, 7-17, 124-126, 142-143.
10. Kalopissi-Verti 1975, 213-216, σχ. 29.
11. Gerstel 1999, πίν. V, εικ. 49.
12. Παπαζώτος 1994, πίν. 12. Gerstel 1999, εικ. 51.
13. Σταυροπούλου-Μακρή 1975, 379-392, εικ. 1.
14. Σταυροπούλου-Μακρή 1975, 390-391, εικ. 1β. Καρακατσάνη 1974, 118, αρ. 22, εικ. 42.
15. Με το ζωγράφο και το έργο του ασχολήθηκε ο Μανόλης Χατζηδάκης σε σειρά δημοσιευμάτων του. Για μια συνοπτική περιγραφή της καλλιτεχνικής δημιουργίας του ζωγράφου, βλ. Χατζηδάκης, Δρακοπούλου 1997, 381-397, όπου συγκεντρώνεται και όλη η μέχρι το 1997 σχετική βιβλιογραφία.
16. Η εικόνα του Πρωτάτου έχει διαστάσεις 75 x 42 εκ.
17. Βασιλάκη, Γαλάβαρης, Παλιούρας, Ταβλάκης 2004, 133, εικ. 66 (Μ. Βασιλάκη). Η εικόνα ήταν τοποθετημένη, έως τα μέσα του 20ού αι., στο τέμπλο του παρεκκλησίου του Τιμίου Προδρόμου στο υπερώο του ναού του Πρωτάτου.
18. Ο Κρίτων Χρυσοχοΐδης παρατηρεί ότι η προσωνυμία αυτή θα έπρεπε να συνοδεύει παράσταση με την Παναγία Βηματάρισσα της μονής Βατοπαιδίου. Χρυσοχοΐδης 2007, 7.
19. Χατζηδάκης 1986, 55, 75, εικ. 6.
20. Χατζηδάκης 1986, 34-35, 39, εικ. 31. Στον Θεοφάνη είχε αποδώσει ο Χατζηδάκης δύο ακόμη τοιχογραφημένα σύνολα της μονής Σταυρονικήτα, την Τράπεζα και το παρεκκλήσιο του Προδρόμου, καθώς και το σύνολο των φορητών εικόνων του τέμπλου με τα βημόθυρα και το μεγάλο σταυρό. Χατζηδάκης 1986, 35.
21. Χατζηδάκης 1986, 55.
22. Χατζηδάκης 1986, 75.
23. Στο ίδιο.
24. Semoglou 2001, 35, εικ. 1.
25. Χατζηδάκης 1986, 63-70.
26. Chatzidakis 1969-1970, 323-327, εικ. 34-46, 48, 63-85.
27. Τσιγαρίδας 1991-1992, 185-208 και 1996-1997, 97-116.
28. Καρακατσάνη 1974, 58-60.
29. Βασιλάκη, Γαλάβαρης, Παλιούρας, Ταβλάκης 2004, 133.
30. Χατζηδάκης 1986, 114-119.
31. Chatzidakis 1969-1970, 313-315.

4. Προσκύνηση του Βρέφους



Αρ. ευρ. ΙΜΤΜ 18
Διαστ.: 32,1 εκ. μήκος, 26,8 εκ. πλάτος, 1,3 εκ. πάχος
Κρήτη, 16ος αιώνας
ΖΩΓΡΑΦΟΣ: Γιώργος Σωτήρχος(;)
ΠΡΟΕΛΕΥΣΗ: Δωρεά Μαρίας Αγγέλου Κουταρέλλη
ΣΥΝΤΗΡΗΣΗ: Εργαστήρια Συντήρησης Μουσείου Μπενάκη, 2002 (Ε. Βλαχοδήμου)
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ: Αδημοσίευτη

Η εικόνα έχει φιλοτεχνηθεί σε ενιαίο κυρτωμένο σανίδι, στην πίσω πλευρά του οποίου διακρίνονται ίχνη από τα δύο οριζόντια τρέσα που το στήριζαν αρχικά. Επίσης, διακρίνονται ίχνη από προετοιμασία και οπές από αφαιρεθέντα καρφιά.

Σε πράσινο έδαφος και χρυσό βάθος, παριστάνονται η Θεοτόκος και ο Ιωσήφ να προσκυνούν το Θείο Βρέφος, που εικονίζεται σχεδόν γυμνό σε ξύλινη φάτνη. Χρυσές ακτίνες φωτός διαχέονται από το αχυρένιο στρώμα. Η Θεοτόκος γονατίζει και σταυρώνει τα χέρια. Φορεί πορφυρό χιτώνα, σκούρο γαλανό ιμάτιο και διάφανο πέπλο που συγκρατεί πίσω την κόμη, πέφτοντας σε δύο τμήματα μπροστά στο στήθος. Πίσω της στέκεται ο Ιωσήφ κρατώντας μακρύ ραβδί που έχει βλαστήσει. Φορά χιτώνα και ιμάτιο σε ανοιχτούς και σκούρους τόνους του ρόδινου. Οι φωτοστέφανοι αποδίδονται με διπλή εγχάρακτη γραμμή στο χρυσό βάθος. Τα ζώα, που παραδοσιακά συμπληρώνουν τη σκηνή, εικονίζονται σε δεύτερο επίπεδο, στα αριστερά του βρέφους, μπροστά από τμήμα ξύλινου φράχτη και χτιστού μαρμάρινου πεσσού, πίσω από τον οποίο φυτρώνει αναρριχητικό φυτό με πράσινα φύλλα.

Η παράσταση απομακρύνεται αισθητά από την τυπική βυζαντινή και μεταβυζαντινή εικονογραφία της Προσκύνησης του Βρέφους, μαρτυρώντας ζωγράφο εξοικειωμένο με δυτικές απεικονίσεις του θέματος[1]. Η εικόνα αντιγράφει πιστά, ακόμη και στις λεπτομέρειές της, εικόνα του 16ου αιώνα από το ναό των Αρχαγγέλων στο Σεράγεβο[2]. Ουσιαστικά, εκείνο που κυρίως διαφοροποιεί τα δύο έργα είναι η παρουσία ενός ημίσωμου αγγέλου που, στην εικόνα του Σεραγέβου, προβάλλει από ημικύκλιο ουρανού κρατώντας ανοιχτό ειλητό με δοξαστική επιγραφή. Επίσης, η ράβδος του Ιωσήφ στην εικόνα της Συλλογής Αβέρωφ είναι ανθισμένη. Βασικές συνθετικές αρχές αλλά και λεπτομέρειες, που είναι κοινές στα δύο έργα, υποδηλώνουν την εξοικείωση του ζωγράφου με φλαμανδικά και ιταλικά χαρακτικά, που κυκλοφορούσαν ευρέως και επηρέασαν καθοριστικά τους Κρητικούς ζωγράφους ήδη από τον 15ο αιώνα[3]. Συγκεκριμένα, η θέση των τριών μορφών, καθώς και επιμέρους στοιχεία, όπως τα σταυρωμένα στο στήθος χέρια της Θεοτόκου, οι ακτίνες στο στρώμα της φάτνης, που μιμούνται φωτεινή δόξα, οι ξύλινες και κτιστές κατασκευές φαίνεται να αντλούνται από χαλκογραφία του Marcadonio Raimondi του 15ου αιώνα με τη Γέννηση[4]. Την εξοικείωση του ζωγράφου με τη δυτική τέχνη προδίδει και ο τρόπος απόδοσης του θέματος.

Η χρήση απαλών χρωματικών τόνων, η βαριά ρέουσα υφή των ενδυμάτων της γονατιστής Θεοτόκου, η διαγραφή των πλαστικά αποδοσμένων όγκων στη σάρκα του γυμνού βρέφους, τα γλυκερά πρόσωπα, αλλά και η επιτηδευμένη εκλέπτυνση στις χειρονομίες, όλα μαρτυρούν ζωγράφο εξοικειωμένο με τις καλλιτεχνικές αναζητήσεις της τέχνης της Αναγέννησης που γρήγορα αρχίζουν να κάνουν αισθητή την εμφάνισή τους στη ζωγραφική της Κρήτης και των Επτανήσων κυρίως κατά τον 16ο αιώνα. Η τέχνη της εικόνας του Μετσόβου συγγενεύει με την καλλιτεχνική παραγωγή Κρητικών ζωγράφων της περιόδου, όπως ο Γεώργιος Σωτήρχος, με κυρίαρχες επιδράσεις από την ιταλική χαλκογραφία, τόσο στη θεματική όσο και την τεχνοτροπία τους[5]. Τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά του Ιωσήφ και, σε μικρότερο βαθμό, της Θεοτόκου συγγενεύουν με αυτά των δύο ομώνυμων μορφών σε εικόνα του 16ου αιώνα της Συλλογής Οικονομοπούλου με τον Χριστό ανάμεσα στους γονείς του, η οποία έχει συνδεθεί με το έργο του Σωτήρχου[6]. Υπό αυτό το πρίσμα, το τόσο ιδιαίτερο αυτό έργο αποκτά ξεχωριστό ενδιαφέρον.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Βλ. σχετικά *LChrI* 2 (1974) 113-116 (P. Wilhelm κ.ά.).
2. Rakić 1998, 221-222, αρ. 121.
3. Ειδικά για την επιρροή από τα φλαμανδικά χαρακτικά, βλ. Ρηγόπουλος 1998, 17-27.
4. Oberhuber 1978, τόμ. 27, 274, αρ. 588-I (403).
5. Για τον Γεώργιο Σωτήρχο, βλ. Κωνσταντουδάκη 1974. Χατζηδάκης, Δρακοπούλου 1997, 406.
6. Μπαλτογιάννη 1985, 34-35, αρ. 25, πίν. 21.

5. Άγιος Νικόλαος σε προτομή

Αρ. ευρ. ΙΜΤΜ 6
Διαστ.: 17,6 εκ. μήκος, 15 εκ. πλάτος, 1,8 εκ. πάχος
Κρήτη, αρχές 17ου αιώνα
ΣΥΝΤΗΡΗΣΗ: Εργαστήρια Συντήρησης Μουσείου Μπενάκη, 2002 (Κ. Μιλάνου)
ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΗ: Αδημοσίευτη

Το ελλειψοειδές σχήμα της εικόνας δεν είναι το αρχικό. Πριν από τον καθαρισμό (2002) η εικόνα έφερε την παράσταση του προφήτη Δανιήλ (εικ. 5.1), κάτω από την οποία αποκαλύφθηκε εκείνη του αγίου Νικολάου. Η μεταγενέστερη παράσταση του προφήτη Δανιήλ είχε τοποθετηθεί κατευθείαν επάνω σε εκείνην του αγίου Νικολάου, χωρίς στρώμα προετοιμασίας, και για το λόγο αυτό ήταν αδύνατη η αποκόλληση και διατήρησή της. Είναι φανερό ότι, όταν η εικόνα έφερε την παράσταση του αγίου Νικολάου δεν είχε ελλειψοειδές σχήμα, το οποίο ενδεχομένως απέκτησε κατά την επιζωγράφησή της. Η τελευταία μπορεί να χρονολογηθεί τον 19ο αιώνα με βάση τα εικονογραφικά και τεχνοτροπικά δεδομένα της παράστασης του προφήτη Δανιήλ. Όπως αποκαλύφθηκε κατά τον καθαρισμό, η μορφή του προφήτη είχε ζωγραφιστεί ανάστροφα επάνω σε εκείνη του αγίου Νικολάου.

Ο άγιος Νικόλαος παριστάνεται σε προτομή και σε αυστηρά μετωπική στάση. Φορεί τα καθιερωμένα επισκοπικά του άμφια: χειριδωτό χιτώνα με επιμάνικα, σκούρο κόκκινο φαιλόνιο, λευκό ένσταυρο ωμοφόριο. Ευλογεί με το δεξί χέρι, λυγισμένο στον αγκώνα και τοποθετημένο μπροστά στο στήθος του, και κρατεί κλειστό ευαγγέλιο με το αριστερό που είναι καλυμμένο από το φαιλόνιο. Και το αριστερό του χέρι είναι λυγισμένο από τον αγκώνα και τοποθετημένο μπροστά στο στήθος. Ο φωτοστέφανος του αγίου αποτελείται από δύο ομόκεντρους κύκλους. Η επωνυμία «*Ἅ[γι]ος Νικ[όλαο]ς*», που είναι γραμμένη με κόκκινα κεφαλαία γράμματα αριστερά και δεξιά στο ύψος της κεφαλής του αγίου, φαίνεται ότι αντικατέστησε, σε μεταγενέστερη εποχή, την αρχική επιγραφή με το όνομα του αγίου. Η ζωγραφική επιφάνεια παρουσιάζει πολύ μεγάλες φθορές και από το χρυσό της βάθος δεν έχει απομείνει τίποτε.

Το εικονογραφικό σχήμα με τον άγιο Νικόλαο σε προτομή και σε αυστηρά μετωπική στάση να ευλογεί με το δεξί και να κρατεί κλειστό ευαγγέλιο με το αριστερό[1] είναι από τα πιο δημοφιλή στη ζωγραφική των φορητών εικόνων ήδη από το τέλος του 10ου αιώνα[2]. Το εικονογραφικό αυτό σχήμα θα υιοθετηθεί και για την κεντρική παράσταση βιογραφικών εικόνων του αγίου Νικολάου, που χρονολογούνται από το τέλος του 12ου αιώνα[3], αν και η μεγάλη διάδοση του θέματος θα συνδεθεί με εικόνες του 13ου και του 14ου αιώνα[4]. Η συγκεκριμένη παραλλαγή θα κυριαρχήσει και στις Κρητικές εικόνες από τον 15ο αιώνα και εξής. Τα σωζόμενα παραδείγματα δείχνουν ότι η συμβολή του Κρητικού ζωγράφου Ανδρέα Ρίτζου (β΄ μισό 15ου αιώνα)[5] στην αποκρυστάλλωση και διάδοση του εικονογραφικού σχήματος του στηθαίου αγίου Νικολάου υπήρξε καθοριστική[6]. Τα παραδείγματα πληθαίνουν τόσο κατά τον 16ο όσο και κατά τον 17ο αιώνα[7].

Το αριστερό χέρι με το οποίο ο άγιος Νικόλαος κρατεί το κλειστό[8] ευαγγέλιο εμφανίζεται σε δύο εικονογραφικές παραλλαγές. Στην πρώτη, ο άγιος κρατεί το ευαγγέλιο με το χέρι καλυμμένο από το φαιλόνιό του[9]. Στη δεύτερη, το χέρι του αγίου είναι γυμνό και κρατεί το ευαγγέλιο άλλοτε με τα άκρα των δακτύλων του τοποθετημένα στην κάτω στενή πλευρά[10] και άλλοτε με ολόκληρη την παλάμη του αριστερού χεριού τοποθετημένη στην εσωτερική κάθετη πλευρά με τη στάχωση[11]. Στην εικόνα της Συλλογής Αβέρωφ υιοθετήθηκε η πρώτη παραλλαγή.

Η πολύ κακή διατήρηση της εικόνας δεν επιτρέπει μεν ουσιαστικές τεχνοτροπικές παρατηρήσεις, αλλά αφήνει να φανούν, έστω αποσπασματικά, κάποιες από τις ζωγραφικές της αρχές. Παράλληλες λευκές γραμμές φωτίζουν τα προεξέχοντα μέρη του μετώπου, των παρειών και της μύτης, και λευκές επιφάνειες δημιουργούνται από ελεύθερες πλατιές πινελιές και φωτίζουν το φαιλόνιο, παρακολουθώντας τις πτυχώσεις που δημιουργούνται από τον όγκο του σώματος και από το λύγισμα των χεριών του αγίου. Τα στοιχεία αυτά θα μπορούσαν να υποστηρίξουν την απόδοση της εικόνας σε Κρητικό ζωγράφο και τη χρονολόγησή της γύρω στο 1500, πράγμα μάλλον παρακινδυνευμένο λόγω της αδυναμίας να

δούμε τη ζωγραφική του έργου στο σύνολό της. Είναι ασφαλέστερο να χρονολογήσουμε την εικόνα στις αρχές του 17ου αιώνα, δεδομένου ότι οι Κρητικοί ζωγράφοι του 17ου αιώνα επιστρέφουν ηθελημένα στις εικονογραφικές και τεχνοτροπικές αναζητήσεις του 15ου αιώνα.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Βλ. σχετικά *LChrI* 8 (1974) 45-58 (L. Petzoldt). Δεν θα γίνει αναφορά στην παραλλαγή κατά την οποία αριστερά και δεξιά του στηθαίου αγίου Νικολάου εικονίζονται σε μικρογραφική κλίμακα ο Χριστός και η Παναγία να επιστρέφουν στον άγιο τα διάσημα του αρχιερατικού του αξιώματος (ωμοφόριο και ευαγγέλιο), τα οποία του είχαν αφαιρεθεί ως τιμωρία λόγω της συμπεριφοράς του κατά την Α΄ Οικουμενική Σύνοδο της Νίκαιας.
2. Η εικόνα της μονής της Αγίας Αικατερίνης στο Σινά με τον άγιο Νικόλαο στο κέντρο και αγίους σε προτομή μέσα σε μετάλλια στο πλαίσιο φαίνεται ότι αποτελεί το πρωιμότερο από τα σωζόμενα παραδείγματα στο χώρο των φορητών εικόνων. *Glory of Byzantium* 1997, 118, αρ. 65 (N.P. Ševčenko). *San Nicola* 2006, 205, αρ. II.1 (A.M. Lidov).
3. Και πάλι το πρωιμότερο σωζόμενο παράδειγμα προέρχεται από τη μονή Σινά. *San Nicola* 2006, 207-208, αρ. II.6 (N.P. Ševčenko), όπου και η προγενέστερη βιβλιογραφία.
4. Επιλεκτικά αναφέρω: για τον 13ο αι, την ψηφιδωτή εικόνα στη μονή Σταυρονικήτα του Αγίου Όρους (Demus 1991, 23-25, αρ. 3, πίν. III), τρεις εικόνες στη μονή Σινά (*San Nicola* 2006, 208-209, II.7-9 [Ch. Chotzákoglou]), τρεις εικόνες στο Βυζαντινό Μουσείο Καστοριάς (Τσιγαρίδας 2000, 132-133, 147, εικ. 11-12, 37. Τσιγαρίδας 2002, εικ. 2), αμφιπρόσωπη εικόνα με την Παναγία Οδηγήτρια και τον άγιο Νικόλαο από ιδιωτική συλλογή της Αθήνας (*Μήτηρ Θεού* 2000, 346-349, αρ. 35 [Ι.Δ. Βαραλής]) και για τον 14ο αι., εικόνα από το ναό της Γοργοεπηκόου στη Βέροια (Παπαζώτος 1995, 47, πίν. 18), εικόνα στο Βυζαντινό Μουσείο της Βέροιας (Πέτκος, Καραγιάννη 2007, 57), αμφιπρόσωπη εικόνα με την Παναγία Οδηγήτρια και τον άγιο Νικόλαο από το ναό των Εισοδίων στο Νιοχώρι Ρόδου (*Μήτηρ Θεού* 2000, 418-421, αρ. 66 [Γκ. Κατσιώτη]) και δύο εικόνες από την Κύπρο (*San Nicola* 2006, 289, V.5 [Ch. Chatzichristodoúlou] και 290, V.6 [I. Iliádis]).
5. Για το ζωγράφο Ανδρέα Ρίτζο και το έργο του, βλ. Χατζηδάκης, Δρακοπούλου 1997, 324-332.
6. Οι εικόνες αυτές είτε φέρουν την υπογραφή είτε αποδίδονται με βεβαιότητα στον Ανδρέα Ρίτζο: τριμερής εικόνα με τον άγιο Ιωάννη τον Θεολόγο, την Παναγία του Πάθους και τον άγιο Νικόλαο στο ναό του Αγίου Νικολάου στο Μπάρι (*San Nicola* 2006, 264-265, IV.13 [M. Vassiláki]), εικόνα στη μονή Γωνιάς Κισσάμου (*Εικόνες Κρητικής Τέχνης* 1993, 518, αρ. 164 [Μ. Μπορμπουδάκης]), εικόνα με την Παναγία Κυρία των Αγγέλων στο κέντρο και αγίους στο πλαίσιο με τον άγιο Νικόλαο στην κάτω δεξιά γωνία του πλαισίου (*Χειρ Αγγέλου* 2010, 210, αρ. 53 [Α. Δρανδάκη]).
7. Από τον 16ο αι.: εικόνα από το παρεκκλήσιο του Μητροπολιτικού Μεγάρου στα Ιωάννινα (*Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Τέχνη* 1986, 122, αρ. 122 [Δ.Δ. Τριανταφυλλόπουλος]), εικόνα της Συλλογής Ανδρεάδη στην Αθήνα, δεύτερο μισό 16ου αι. (Δρανδάκη 2002, 88-89, αρ. 17), εικόνα της Συλλογής Roger Kabal (*Collection Roger Kabal* 1996, 69-70, αρ. 20), κεντρικό φύλλο τριπτύχου στο Μουσείο Κανελλοπούλου (Σκαμπαβίας, Χατζηδάκη 2007, 150-151, αρ. 116) κτλ. Από τον 17ο αι.: εικόνα στο Μουσείο Κανελλοπούλου (Σκαμπαβίας, Χατζηδάκη 2007, 324-325, αρ. 178), εικόνα δίζωνη με έξι αγίους σε προτομή και τον άγιο Νικόλαο πάνω αριστερά στο Μουσείο Τέχνης και Ιστορίας της Γενεύης (Frigerio–Zeniou, Lazović, Martiniani-Reber 2006, 74-75, αρ. 23), εικόνα στο Μουσείο Εικόνων του Recklinghausen (*Ikonenmuseum Recklinghausen* 1981, εικ. 24) κτλ.
8. Σε σπανιότερες περιπτώσεις το ευαγγέλιο είναι ανοικτό, όπως, για παράδειγμα στην εικόνα από το ναό της Γοργοεπηκόου στη Βέροια, βλ. παραπάνω σημ. 3.
9. Στην εικόνα στο Μπάρι, βλ. παραπάνω σημ. 6.
10. Εικόνα από τη μονή του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στην Πάτμο, των αρχών του 15ου αι. Χατζηδάκης 1977, 56-57, αρ. 8, πίν. 10-11.
11. Στην κεντρική παράσταση του αγίου Νικολάου σε εικόνα με σκηνές του βίου του από τη μονή του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στην Πάτμο, που χρονολογείται στα 1430-1460. Χατζηδάκης 1977, 51-52, αρ. 5, πίν. 4-5.

5.1. Αρχική παράσταση της εικόνας

6. Άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος

Αρ. ευρ. ΙΜΤΜ 63
Διαστ.: 28,9 εκ. μήκος, 22,4 εκ. πλάτος, 1,2-1,4 εκ. πάχος
Κρήτη, 17ος αιώνας
ΖΩΓΡΑΦΟΣ: Εμμανουήλ Τζάνες(;)
ΣΥΝΤΗΡΗΣΗ: Εργαστήρια Συντήρησης Μουσείου Μπενάκη, 2002 (Α. Καλλιγά)
ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΗ: Βασιλάκη 2000α, 110, εικ. 180

Ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος απεικονίζεται μέχρι την οσφύ σε μετωπική στάση. Στο σώμα του τυλίγεται σκούρο λαδοπράσινο ιμάτιο, που αφήνει ακάλυπτο το μεγαλύτερο μέρος του στέρνου του και το αριστερό χέρι, ενώ πέφτει πλούσια επάνω στη δεξιά του πλευρά και το αντίστοιχο χέρι. Με το ισχνό δεξί του χέρι κρατεί σταυροφόρο ράβδο και με το αριστερό, λυγισμένο από τον αγκώνα, φέρει μπροστά στο στήθος του χρυσή λεκάνη με την αποτετμημένη κεφαλή του τοποθετημένη οριζόντια μέσα της.

Το βάθος είναι χρυσό και από τα φύλλα χρυσού διακρίνονται οι οριζόντιες ραφές τους. Ψηλά στο χρυσό βάθος, αριστερά και δεξιά, είναι γραμμένο το όνομα του αγίου με κόκκινα κεφαλαία γράμματα: «*ὁ ἅγιος Ἰω(άννης)*». Ο φωτοστέφανος του αγίου ορίζεται επάνω στο χρυσό βάθος με διπλό ομόκεντρο εγχάρακτο περίγραμμα με εγχάρακτους κύκλους και αστέρια. Στο εσωτερικό του φέρει στικτή διακόσμηση από φύλλα άκανθας και ένα ρόδακα στην κορυφή του. Και ο φωτοστέφανος της αποτετμημένης κεφαλής του αγίου μέσα στη λεκάνη φέρει περίγραμμα με εμπίεστους κύκλους και στικτή φυτική διακόσμηση στο εσωτερικό του.

Το εικονογραφικό θέμα του μετωπικού και σε προτομή αγίου Ιωάννη του Προδρόμου, που κρατεί σταυροφόρο ράβδο στο ένα χέρι και την αποτετμημένη κεφαλή του σε λεκάνη στο άλλο, έχει σωθεί σε ελάχιστα παραδείγματα[1]. Σε αυτά ο άγιος εκτός από το ιμάτιο φορά και τη μηλωτή του, η οποία απουσιάζει από την εικόνα του Μετσόβου. Η λεκάνη με την αποτετμημένη κεφαλή του αγίου συνοδεύει συνηθέστερα τον Ιωάννη, στις παραστάσεις όπου είναι ολόσωμος και φτερωτός, είτε σε μετωπική στάση[2] είτε στραμμένος προς τα αριστερά[3] ή τα δεξιά[4]. Όταν είναι μετωπικός, ο άγιος κρατεί τη λεκάνη με το αριστερό του χέρι και τη φέρνει μπροστά στο στήθος του. Όταν είναι στραμμένος προς τα αριστερά ή προς τα δεξιά, η λεκάνη βρίσκεται ακουμπισμένη στο έδαφος και τοποθετημένη μπροστά στα πόδια του. Συνηθέστερη στο χώρο των εικόνων είναι η εικονογραφική παραλλαγή με τον Πρόδρομο σε προτομή και μετωπική στάση με μηλωτή και ιμάτιο να ευλογεί με το δεξί και να κρατεί σταυρόσχημη ράβδο με το αριστερό[5], δηλαδή χωρίς τη λεκάνη με την κεφαλή του αγίου. Ακόμη σπανιότερη είναι η παραλλαγή με τον Πρόδρομο στηθαίο και μετωπικό να φορά χιτώνα και ιμάτιο, να ευλογεί με το δεξί και να κρατεί κλειστό ειλητάριο με το αριστερό[6].

Υπάρχει μια τεχνική λεπτομέρεια που αξίζει να αναφερθεί. Επάνω στη ζωγραφική επιφάνεια της εικόνας του Μετσόβου διακρίνεται με γυμνό μάτι το εγχάρακτο σχέδιο της σύνθεσης. Αυτό υποδηλώνει ότι η παράσταση μεταφέρθηκε επάνω στη γύψινη προετοιμασία του ξύλου με τη βοήθεια διάτρητου ανθιβόλου και καρβουνόσκονης. Το σχέδιο που προέκυψε από αυτή τη διαδικασία στη συνέχεια χαράχτηκε για να μη χαθεί, καθώς ο ζωγράφος εκτελούσε την παράσταση[7].

Η τεχνοτροπική απόδοση της μορφής του Προδρόμου παραπέμπει σε εικόνες του Κρητικού ζωγράφου του 17ου αιώνα Εμμανουήλ Τζάνε με τον άγιο Ιωάννη ολόσωμο και μετωπικό. Ο σκούρος προπλασμός, ο τρόπος που ζωγραφίζονται τα χαρακτηριστικά του προσώπου και αποδίδονται οι βόστρυχοι της κόμης και τα γένεια θυμίζουν εικόνες του Τζάνε, όπως ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος από τον ναό της Αγίας Αικατερίνης στην Πλάκα[8] και από ιδιωτική συλλογή της Κέρκυρας[9]. Η απόδοση των οστών του θώρακα και του στέρνου με την εναλλαγή σκούρου προπλασμού για την ισχνή σάρκα και φωτισμένων με ψιμυθιές προεξέχοντων οστών παραπέμπει στον τρόπο με τον οποίο έχει αποδοθεί το στέρνο και ο θώρακας του νεκρού Χριστού στην εικόνα της Πιετά της Συλλογής Βελιμέζη, που φέρει την υπογραφή του Εμμανουήλ Τζάνε και τη χρονολογία ,αχνζ΄ (1657)[10]. Στις ομοιότητες με εικόνες του Τζάνε μπορεί να προστεθεί το σχέδιο του στικτού φωτοστεφάνου του αγίου, που μοιάζει με εκείνο που ο ζωγράφος χρησιμοποίησε στην εικόνα του Προδρόμου σε ιδιωτική συλλογή στην Κέρκυρα[11].

Όλα τα παραπάνω οδηγούν στην απόδοση της εικόνας του Μετσόβου στον ζωγράφο και ιερέα από το Ρέθυμνο, Εμμανουήλ Τζάνε Μπουνιαλή, του οποίου η καλλιτεχνική δραστηριότητα καλύπτει το μεγαλύτερο μέρος του 17ου αιώνα (περ. 1610-1690). Κατά τη διάρκεια του βίου του ο Τζάνες μετακινήθηκε από τη γενέτειρά του το Ρέθυμνο – μετά την κατάληψή του από τους Οθωμανούς το 1646 – στην Κέρκυρα, και από εκεί, γύρω στο 1658, στη Βενετία, όπου και παρέμεινε μέχρι το θάνατό του (28 Μαρτίου 1690)[12].

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Εικόνα του 17ου αι. στο Μουσείο Εικόνων του Recklinghausen (αρ. εισ. 610). *Ikonenmuseum Recklinghausen* 1981, εικ. 20. *L'art des icônes* 1982, αρ. 33, εικ. 19. Γενικότερα, για την εικονογραφία του αγίου, βλ. *LChrI* 7 (1974) 164-190 (E. Weis).
2. Για παράδειγμα, σε δύο εικόνες του Εμμανουήλ Τζάνε (1610-1690), η μία βρίσκεται στο ναό της Αγίας Αικατερίνης στην Πλάκα (Δρανδάκης 1962, πίν. 54α) και η άλλη σε ιδιωτική συλλογή στην Κέρκυρα (Βοκοτόπουλος 1990, 122-123, αρ. 85, εικ. 233) και σε μία του Θεόδωρου Πουλάκη στο ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στα Μαντζαβινάτα της Κεφαλονιάς (Ρηγόπουλος 1979, 150, αρ. 5, πίν. 87).
3. Και πάλι σε εικόνα του Εμμανουήλ Τζάνε σε ιδιωτική συλλογή στην Κέρκυρα (Βοκοτόπουλος 1990, 121-122, αρ. 84, εικ. 234, 238).
4. Το εικονογραφικό αυτό σχήμα συνδέεται με τον ζωγράφο Άγγελο (β΄ τέταρτο 15ου αι.) και έχει σωθεί σε δύο εικόνες που φέρουν την υπογραφή του, η μία βρίσκεται στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο (Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1989-1990, 105-110, εικ. 1-4) και η άλλη στο Μουσείο της πόλης Malines στο Βέλγιο (*Χειρ Αγγέλου* 2010, 178-179, αρ. 38 [Α. Λυμπεροπούλου]). Αντιγράφεται από μεταγενέστερους Κρητικούς ζωγράφους, όπως ο Εμμανουήλ Λαμπάρδος κατά το α΄ μισό του 17ου αι. (εικόνα με την υπογραφή του στο Μουσείο της Αντιβουνιώτισσας στην Κέρκυρα, Βοκοτόπουλος 1990, 77-78, αρ. 52, εικ. 171, 342Β, και εικόνα που του αποδίδεται στο Μουσείο Κανελλοπούλου, Σκαμπαβίας, Χατζηδάκη 2007, 314-315, αρ. 174).
5. Αυτή η παραλλαγή εντοπίζεται σε παραδείγματα ήδη από τον 14ο αι. Εικόνα του α΄ μισού του 14ου αι. από το ναό της Αγίας Αικατερίνης στην Κέρκυρα (Βοκοτόπουλος 1990, 1-3, αρ. 1, εικ. 1,3, 68, 69) και εικόνα του 14ου αι. που ανήκε στη Συλλογή του Βρετανού Eric Bradley και αφού αποκτήθηκε το 1985 από τη συλλέκτρια Dominique de Menil, μεταφέρθηκε στη Menil Collection στο Χιούστον του Τέξας, όπου στεγάζεται σήμερα (*Masterpieces of Byzantine and Russian Icon Painting* 1974, 18-19, αρ. 4). Στην ίδια παραλλαγή ανήκει και η παράσταση του Προδρόμου στη μία πλευρά αμφιπρόσωπης εικόνας της μονής Παντοκράτορος του Αγίου Όρους, που στην άλλη έχει τον άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο και την Παναγία Βρεφοκρατούσα. Η εικόνα αυτή πιστεύεται ότι συνδέεται με την ίδρυση της εν λόγω μονής και επομένως μπορεί να χρονολογηθεί στο 1363. Βλ. Χρυσοχοΐδης, Παπαμαστοράκης, Καλαμαρτζή-Κατσαρού, Ταβλάκης 1998, 52, 62, 66, εικ. 25-27.
6. Εικόνα στο Βρετανικό Μουσείο, που χρονολογείται γύρω στο 1300 και θεωρείται έργο Κωνσταντινουπολίτη ζωγράφου. Cormack 2007, 64-65, εικ. 36.
7. Βασιλάκη 1995, 41-43. Vassilaki 2000, 71-75.
8. Δρανδάκης 1962, πίν. 56α και β. Η εικόνα αυτή ίσως ανήκε σε ίδιο σύνολο δεσποτικών εικόνων μαζί με τον Ένθρονο Παντοκράτορα (1664, *Χειρ Αγγέλου* 2010, 228-229, αρ. 62 [Ν. Καστρινάκης]) και την Ένθρονη Βρεφοκρατούσα Παναγία (1664, Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1998, 234-125, αρ. 74), που προέρχονται από το τέμπλο του ναού του Αγίου Ανδρέα, καθολικό της άλλοτε μονής Οσίας Φιλοθέης στην Αθήνα, και σήμερα φυλάσσονται στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο.
9. Βοκοτόπουλος 1990, εικ. 233.
10. Χατζηδάκη 1997, 270-275, αρ. 29, εικ. 163, 166.
11. Βοκοτόπουλος 1990, εικ. 238.
12. Για το ζωγράφο και το έργο του, βλ. Δρανδάκης 1962. Χατζηδάκης, Δρακοπούλου 1997, 408-423.

7. Άγιος Ιάκωβος ο Αδελφόθεος

Αρ. ευρ. ΙΜΤΜ 50
Διαστ.: 38,8 εκ. μήκος, 34,5 εκ. πλάτος, 2,6 εκ. πάχος
ΖΩΓΡΑΦΟΣ: Εμμανουήλ Τζάνες, 1668
ΣΥΝΤΗΡΗΣΗ: Εργαστήρια Συντήρησης Μουσείου Μπενάκη, 2002 (Λ. Βρανοπούλου)
ΠΡΟΕΛΕΥΣΗ: στη δεκαετία του 1950 η εικόνα βρισκόταν στην κατοχή αρχαιοπώλη της Αθήνας[1]
ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΗ: Δρανδάκης 1974, 40. Χατζηδάκης, Δρακοπούλου 1997, 417, σημ. 111. Βασιλάκη 2000α, 110, εικ. 169

Ο άγιος Ιάκωβος ο Αδελφόθεος[2] κάθεται σε πλούσια διακοσμημένο ξυλόγλυπτο θρόνο με ερεισίνωτο και σύμφυτο υποπόδιο. Στο έδρανο του θρόνου υπάρχουν δύο μαξιλάρια, το ένα σκούρο πράσινο και το άλλο κόκκινο, με πορτοκαλί πλατιές ταινίες και φούντες στα άκρα. Έχει την εμφάνιση γεροντικής μορφής με ρυτίδες στο πρόσωπο, λευκά μαλλιά, γενειάδα, μουστάκι και φρύδια[3]. Είναι ντυμένος με πολυτελή αρχιερατικά άμφια[4]: τριανταφυλλί στιχάριο με εσωτερική ανοικτή μπλε επένδυση, ανά δύο κάθετες σκούρες ταινίες στο πλάι του και χρυσά επιμάνικα· σκούρο πράσινο φαιλόνιο με χρυσοκόσμητη παρυφή και κάθετες χρυσές ταινίες, ανάμεσα στις οποίες είναι τοποθετημένοι χρυσοί σταυροί εγγεγραμμένοι σε κόκκινους κύκλους· χρυσό διάλιθο επιτραχήλιο στολισμένο με φούντες στο κάτω άκρο· λευκό ωμοφόριο με χρυσούς σταυρούς. Με το αριστερό χέρι κρατεί και στηρίζει στο αντίστοιχο πόδι ανοικτό ευαγγέλιο, στις σελίδες του οποίου γράφεται κείμενο από την Επιστολή Ιακώβου (α΄ 12): «*Μακάριος | ἀνὴρ ὃς ὑ|πομένει | πειρασμ(ὸν) | ὅτι δόκι|μος γενό|μενος | λήψεται | τὸν στέφα|νον τῆς | ζωῆς ὃν | ἐπηγγείλα|το ὁ Κύριος*». Το βάθος της σύνθεσης είναι χρυσό μέχρι το ύψος του εδράνου του θρόνου και γίνεται πορτοκαλί από εκεί και κάτω. Ο φωτοστέφανος του αγίου ορίζεται επάνω στο χρυσό βάθος με διπλό εγχάρακτο ομόκεντρο κύκλο και εμπίεστους ρόδακες στην περίμετρό του και στο εσωτερικό με πλατείς ελικοφόρους βλαστούς, ανθέμια και ρόδακες. Το όνομα του αγίου είναι γραμμένο με κόκκινα κεφαλαία γράμματα, αριστερά και δεξιά του φωτοστεφάνου του, πάνω στο χρυσό βάθος: «*Ὁ ἅγιος Ἰάκωβος ὁ Ἀδελφόθεος*». Στην κάτω αριστερή γωνία της σύνθεσης επάνω στο πορτοκαλί βάθος διαβάζεται, σε εξίτηλη μορφή και σε μαύρα κεφαλαία γράμματα, η επιγραφή: «*Χεὶρ | Ἐμμανουήλ | ἱερέως | τοῦ Τζάνε | ,αχξη΄*». Πρόκειται για την υπογραφή του Κρητικού ζωγράφου και ιερέα από το Ρέθυμνο, Εμμανουήλ Τζάνε Μπουνιαλή. Το έτος *,αχξη΄* (1668), που σημειώνεται επάνω στην εικόνα, στο τέλος της υπογραφής, επιτρέπει να την τοποθετήσουμε χρονικά στην περίοδο που ο ζωγράφος είχε πια φύγει από το Ρέθυμνο (1646) και ύστερα από δεκαετή παραμονή στην Κέρκυρα (1648-1658) είχε πια εγκατασταθεί στη Βενετία[5].

Η εικόνα του Μετσόβου με τον άγιο Ιάκωβο τον Αδελφόθεο και τη χρονολογία 1668, αποτελεί τη δεύτερη εικόνα με τον άγιο αυτό, που ο Εμμανουήλ Τζάνες ζωγράφισε ενώ βρισκόταν στη Βενετία. Συγκεκριμένα στη Συλλογή Εικόνων του εκεί Ελληνικού Ινστιτούτου φυλάσσεται εικόνα με τον άγιο Ιάκωβο τον Αδελφόθεο, που φέρει την υπογραφή «*Χεὶρ Ἐμμανουήλ ἱερέως τοῦ Τζάνε*» και τη χρονολογία 1683 (εικ. 7.1)[6]. Η σύνθεση της Βενετίας είναι πανομοιότυπη με εκείνην του Μετσόβου όσον αφορά στη μορφή του αγίου Ιακώβου, στον τρόπο που κάθεται στο θρόνο και στη στάση των χεριών του. Όμως στην εικόνα της Βενετίας εισάγονται και οι ημίσωμες μορφές της Βρεφοκρατούσας Παναγίας αριστερά και του Ιωσήφ δεξιά. Επίσης στην κάτω δεξιά γωνία της σύνθεσης, δίπλα στο θρόνο βρίσκεται γονατισμένη και δεόμενη η μορφή του κτήτορα, Ιακώβου του Τζαντήρι. Και στις δύο εικόνες ο Τζάνες δημιουργεί μια πολύ ισορροπημένη σύνθεση, στοιχείο που χαρακτηρίζει γενικότερα το έργο του.

Ο εικονογραφικός τύπος του ένθρονου αγίου Ιακώβου είναι γνωστός στις Κρητικές εικόνες και πριν από τον Τζάνε. Το παλαιότερο σωζόμενο παράδειγμα μιας παραλλαγής, που προϋπάρχει εκείνης του Τζάνε, αποτελεί εικόνα στη μονή του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στην Πάτμο, που χρονολογείται ανάμεσα στο 1600 και το 1610[7]. Σε αυτήν ο άγιος Ιάκωβος έχει τη μορφή μεσήλικα με σκουρόχρωμα μαλλιά και γενειάδα και κάθεται σε μαρμάρινο θρόνο. Επομένως, ο Τζάνες καθιερώνει έναν αρκετά διαφορετικό ένθρονο άγιο Ιάκωβο Αδελφόθεο. Είναι γέρων και όχι μεσόκοπος και κάθεται σε μπαρόκ τύπου ξύλινο θρόνο και όχι σε αναγεννησιακού τύπου μαρμάρινο, που έχει πολύ πιο λιτή μορφή.

Η σύνθεση του Τζάνε θα αντιγραφεί από μεταγενέστερους ζωγράφους, όπως δείχνει εικόνα της Συλλογής Βελιμέζη, που χρονολογείται στις αρχές του 18ου αιώνα[8], καθώς και άλλη της Συλλογής Αβέρωφ στο Μέτσοβο, που φέρει τη χρονολογία 1779[9].

Οι τεχνοτροπικές αρχές που χαρακτηρίζουν την απόδοση του αγίου Ιακώβου στην εικόνα του Μετσόβου είναι αυτές της Κρητικής ζωγραφικής: σκούρος προπλασμός, επάλληλα στρώματα σε πιο ανοιχτούς τόνους και παράλληλες λευκές, λεπτές γραμμές για τα προεξέχοντα σημεία. Τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά της μορφής είναι καλογραμμένα και λεπτοδουλεμένα, όπως και τα λευκά μαλλιά και η γενειάδα του.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Chatzidakis 1962, 136, σημ. 1.
2. Την προσωνυμία αυτή οφείλει στο γεγονός ότι, σύμφωνα με την παράδοση, ήταν γιος του Ιωσήφ από τον πρώτο γάμο του και επομένως ετεροθαλής αδελφός του Χριστού. Γενικότερα, βλ. *LChrI* 7 (1974) 39-41 (B. Böhm).
3. Στην *Ερμηνεία* του Διονυσίου του εκ Φουρνά περιγράφεται ως «*γέρων μακρυγένης*». Παπαδόπουλος-Κεραμεύς 1909, 151.
4. Σύμφωνα και πάλι με την παράδοση χειροτονήθηκε από τον Χριστό πρώτος επίσκοπος Ιεροσολύμων. Delehaye 1902, 155-156.
5. Ευσύνοπτη παρουσίαση του βίου και του έργου του Εμμανουήλ Τζάνε στο Χατζηδάκης, Δρακοπούλου 1997, 408-423.
6. Chatzidakis 1962, 135-136, αρ. 114, πίν. 60. Δρανδάκης 1962, 84-87, αρ. 12, πίν. 29β. Χατζηδάκης, Δρακοπούλου 1997, 415, αρ. 50, εικ. 321.
7. Χατζηδάκης 1977, 139-140, αρ. 98, πίν. 147-148. Στην κάτω δεξιά γωνία της εικόνας τοποθετείται ως παρέμβλητη εικόνα η σκηνή της χειροτονίας του αγίου ως επισκόπου Ιεροσολύμων από τον Χριστό.
8. Χατζηδάκη 1997, 342-345, αρ. 45.
9. Βλ. την εικόνα αρ. 37 στον παρόντα κατάλογο.

7.1. Ελληνικό Ινστιτούτο Βενετίας.
Εικόνα με τον Άγιο Ιάκωβο τον Αδελφόθεο
του ζωγράφου Εμμανουήλ Τζάνε

8. Ευαγγελισμός της Θεοτόκου

Αρ. ευρ. ΙΜΤΜ 12
Διαστ.: 44,8 εκ. μήκος, 32,5 εκ. πλάτος, 2 εκ. πάχος
Κρήτη, 17ος αιώνας
ΖΩΓΡΑΦΟΣ: Θεόδωρος Πουλάκης (περ. 1620-1692)
ΠΡΟΕΛΕΥΣΗ: Δωρεά Μαρίας Αγγέλου Κουταρέλλη
ΣΥΝΤΗΡΗΣΗ: Εργαστήρια Συντήρησης Μουσείου Μπενάκη, 2002 (Β. Πασχάλης)
ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΗ: Ρηγόπουλος 1979, 164-165, 165, αρ. 47, πίν. 129. Παπαδοπούλου 1990, 263, αρ. 26. Χατζηδάκης, Δρακοπούλου 1997, 312, αρ. 119. Βασιλάκη 2000α, 110, εικ. 171

Ο αρχάγγελος Γαβριήλ πλησιάζει από τα αριστερά την Παναγία, η οποία στέκεται μπροστά από ξυλόγλυπτο κάθισμα και πατεί σε, επίσης, ξυλόγλυπτο υποπόδιο. Ο Γαβριήλ κρατεί σκήπτρο στο αριστερό χέρι και απλώνει προς την Παναγία το δεξί. Η Παναγία κρατεί κλειστό βιβλίο με το αριστερό χέρι και τείνει προς τον άγγελο την παλάμη του δεξιού της χεριού, που προβάλλει μέσα από το μαφόριο. Το Άγιο Πνεύμα ως λευκό περιστέρι κατεβαίνει από τον ουρανό μέσα σε χρυσό κύκλο και κατευθύνεται προς την Παναγία. Η σκηνή διαδραματίζεται στο εσωτερικό αυλής με αβακωτό δάπεδο. Αριστερά και δεξιά της αυλής υψώνονται δύο πυργόσχημα αναγεννησιακά οικοδομήματα, που ενώνονται με κιγκλίδωμα. Επάνω στο κιγκλίδωμα είναι τοποθετημένο ανθοδοχείο με κόκκινα άνθη, και ψηλότερα επάνω στο χρυσό βάθος διαβάζεται η μεγαλογράμματη επιγραφή: «*Ὁ Εὐαγγελησμὸς τῆς Θ(εοτό)κου*». Στον εξώστη του αριστερού κτιρίου στέκεται ο προφήτης Σολομών και κρατεί ανοιγμένο ειλητάριο με την επιγραφή: «*Πολλαὶ θυγατέρες ἐποίησαν δύναμιν*» (Παροιμ. λα΄ 29). Το όνομά του είναι γραμμένο με κεφαλαία κόκκινα γράμματα: «*Ὁ προφ(ήτης) Σολομών*». Ψηλά στον κατακόρυφο άξονα της σύνθεσης, μέσα σε νεφελώματα, κάθεται ο Παλαιός των Ημερών πλαισιωμένος από αγγέλους. Κρατεί σφαίρα στο αριστερό χέρι και δείχνει προς την Παναγία με το δεξί. Το βάθος της σύνθεσης αποτελείται από τοπίο με μεσαιωνικά κτίρια. Επιγραφή στην κάτω αριστερή γωνία πίσω από τα πόδια του αρχαγγέλου Γαβριήλ αναφέρει: «*[Χεὶ]ρ Θεο[δώρου] Πουλάκη*».

Η σύνθεση αυτή του Θεόδωρου Πουλάκη υιοθετεί κατά γράμμα το σχήμα που είχε καθιερώσει στο χώρο των φορητών εικόνων ο Εμμανουήλ Τζάνες, όπως μαρτυρεί εικόνα του στο Μητροπολιτικό Μέγαρο Ιωαννίνων, που προέρχεται από τη μονή Παλιουρής, φέρει την υπογραφή του ζωγράφου και τη χρονολογία *΄αχοη΄* (1678)[1]. Δεν είναι η πρώτη φορά που διαπιστώνεται ότι ο Θεόδωρος Πουλάκης επηρεάζεται άμεσα από τις συνθέσεις του σχεδόν σύγχρονού του Εμμανουήλ Τζάνε. Στη Συλλογή των εικόνων του Μετσόβου αυτό γίνεται φανερό και στην εικόνα του Πουλάκη με τον Ένθρονο Απόστολο Ανδρέα[2]. Το έτος 1678 που αναγράφεται στην εικόνα του Ευαγγελισμού του Τζάνε θα μπορούσε να προσφέρει ένα terminus post quem για τη χρονολόγηση της εικόνας του Πουλάκη, στην περίπτωση όμως που ο Τζάνες δεν είχε ζωγραφίσει πριν από αυτή τη χρονολογία και άλλη εικόνα με το ίδιο θέμα. Υπάρχει όμως εικόνα του Τζάνε με τον Ευαγγελισμό προγενέστερη εκείνης των Ιωαννίνων. Είναι το έργο που απεικονίζει τον Ευαγγελισμό στο κέντρο και οκτώ προφήτες στο κατακόρυφο πλαίσιο, φέρει την υπογραφή του Εμμανουήλ Τζάνε και τη χρονολογία *΄αχμ΄* (1640)[3]. Σύμφωνα με τα βιογραφικά στοιχεία του Τζάνε, ο ζωγράφος το 1640 βρισκόταν ακόμα στην Κρήτη και, επομένως, η εικόνα του Ευαγγελισμού ζωγραφίστηκε στο βενετοκρατούμενο νησί. Ο Ευαγγελισμός του 1640 περιέχει όλα σχεδόν τα εικονογραφικά στοιχεία που χαρακτηρίζουν τη σύνθεση των Ιωαννίνων του 1678. Μόνο το βάθος με το τοπίο και τα μεσαιωνικά κτίρια απουσιάζει από τη σύνθεση του 1640. Υπάρχει μια ειδοποιός διαφορά ανάμεσα στον Ευαγγελισμό που ο Τζάνες ζωγραφίζει το 1640, ενώ βρίσκεται ακόμα στην Κρήτη, και σε εκείνον του 1678, που ζωγραφίζει στη Βενετία. Ο Ευαγγελισμός του 1640 προδίδει το χέρι ενός μεταβυζαντινού ζωγράφου, που έχει μελετήσει τη βυζαντινή παράδοση και μπορεί με άνεση να αποδώσει τις μορφές του αρχαγγέλου Γαβριήλ και της Παναγίας με τρόπο που δείχνει ότι γνωρίζει καλά τις συνθέσεις των Κρητικών ζωγράφων του 15ου αιώνα, όπως του Ανδρέα και του Νικόλαου Ρίτζου[4]. Παράλληλα, ο Τζάνες εισάγει στη σύνθεση δυτικά στοιχεία, όπως το κάθισμα και το υποπόδιο της Παναγίας, τα δύο πυργόσχημα οικοδομήματα αριστερά και δεξιά, αποδοσμένα προοπτικά και με κιγκλίδωμα που τα ενώνει, τα οποία όμως δεν αλλάζουν τη γενική εντύπωση που δίνει η σύνθεση ως ένα έργο της Κρητικής ζωγραφικής. Στην εικόνα του 1678, που ο Τζάνες ζωγραφίζει στη Βενετία, εισάγει το αβακωτό δάπεδο με

τις προοπτικά τοποθετημένες ορθογώνιες πλάκες, δίνει, με μικρές επεμβάσεις, έναν περισσότερο αναγεννησιακό χαρακτήρα στα πυργόσχημα οικοδομήματα και προσθέτει το τοπίο του βάθους με τα μεσαιωνικά κτίσματα. Από τη στιγμή που και στη σύνθεση του Ευαγγελισμού στην εικόνα του Μετσόβου ο Πουλάκης ακολουθεί κατά γράμμα τα δυτικότροπα στοιχεία της σύνθεσης του Τζάνε, είναι λογικό να υποστηρίξουμε πως πράγματι το έτος 1678 αποτελεί terminus post quem για να χρονολογήσουμε την εικόνα του Πουλάκη, ενώ έχει εγκατασταθεί και πάλι στο νησί της Κέρκυρας.

Σε σύγκριση με τη σύνθεση του Τζάνε, εκείνη του Πουλάκη αποκτά έναν μπαρόκ χαρακτήρα και σε αυτό συντελεί ιδιαίτερα η έντονη διακοσμητικότητα που αποπνέει η εικόνα. Παρόλο που τα πρόσωπα του Γαβριήλ και της Παναγίας έχουν αποδοθεί με τις αρχές της Κρητικής ζωγραφικής και σε αυτά μπορεί να διαπιστωθεί ένα στοιχείο υπερβολής: ο σκούρος προπλασμός σχεδόν εξαφανίζεται κάτω από ένα έντονα καστανέρυθρο στρώμα, το οποίο τα λευκά φώτα αδυνατούν να φωτίσουν, έτσι που η μορφή, ιδιαίτερα της Παναγίας, να έχει μιαν αλλόκοτη σκούρα όψη. Σε αυτό όμως ίσως να συντελεί και το γεγονός ότι μέρος του στρώματος των φώτων φαίνεται ότι έχει χαθεί.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. *Βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη* 1986, 167, αρ. 169 (Φ. Κεφαλλωνίτου-Κωνστάντιου). *Μυστήριον μέγα και παράδοξον* 2002, 128-129, αρ. 23 (Β. Παπαδοπούλου).
2. Βλ. εικόνα αρ. 9 στον παρόντα κατάλογο.
3. Η εικόνα βρισκόταν στο Μουσείο Kaiser Friedrich του Βερολίνου, αλλά μεταφέρθηκε πρόσφατα στο Μουσείο Εικόνων της Φραγκφούρτης. Wulff, Alpatov 1925, 235-236, εικ. 100. Δρανδάκης 1974, 43, εικ. 3. Βοκοτόπουλος 1990, 105, 108, σημ. 32. Χατζηδάκης, Δρακοπούλου 1997, 416, αρ. 69, 420, σημ. 82, εικ. 316. Kirchhainer 2010. Τα εικονίδια των προφητών στο πλαίσιο της εικόνας του Ευαγγελισμού είναι εξαιρετικά συγγενικά με τα διάτρητα ανθίβολα με αρ. εισ. 33183 και 33184 του Φακέλου Ξυγγόπουλου του Μουσείου Μπενάκη. Βλ. Μπούρα 1994, σημ. 2. Βασιλάκη 1995, 51, πίν. 10-11. Βασιλάκη 2000β, 199. Βασιλάκη 2002, 311.
4. Στον Ανδρέα Ρίτζο (β΄μισό 15ου αι.) έχουν αποδοθεί βημόθυρα σήμερα στο ναό του Αγίου Γεωργίου Απορθιανών της Πάτμου, που ίσως αρχικά κοσμούσαν το τέμπλο του καθολικού της μονής του Θεολόγου στο νησί (Χατζηδάκης 1977, 61-62, πίν. 80-81). Στον Ανδρέα Ρίτζο έχουν επίσης αποδοθεί βημόθυρα με αρ. ευρ. Τ737 στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο (Μπαλτογιάννη 1984, 43-72). Η σύνθεση του Ευαγγελισμού απεικονίζεται στην πάνω αριστερή γωνία σύνθετης εικόνας με την Παναγία Κυρία των Αγγέλων στο κέντρο, σκηνές Δωδεκαόρτου και αγίους στο πλαίσιο, που θεωρείται έργο του Ανδρέα Ρίτζου (*Χειρ Αγγέλου* 2010, 210-211, αρ. 53 [Α. Δρανδάκη]). Η παράσταση του Ευαγγελισμού έχει ζωγραφιστεί και στο πλαίσιο εικόνας με τη Δέηση στο κέντρο, σκηνές Δωδεκαόρτου και αγίους στο πλαίσιο, που φέρει την υπογραφή του Νικόλαου Ρίτζου, γιου του Ανδρέα. Η εικόνα βρισκόταν στον παλαιό ορθόδοξο ναό στο Σεράγεβο (Χατζηδάκης 1977, πίν. 202. Βοκοτόπουλος 2005α).

8.1. Μητροπολιτικό Μέγαρο Ιωαννίνων. Εικόνα με τον Ευαγγελισμό της Θεοτόκου του ζωγράφου Εμμανουήλ Τζάνε

9. Άγιος Ανδρέας ο Πρωτόκλητος

Αρ. ευρ. ΙΜΤΜ 45
Διαστ.: 43,1 εκ. μήκος, 31,7 εκ. πλάτος, 2,7 εκ. πάχος
Κρήτη, 17ος αιώνας
ΖΩΓΡΑΦΟΣ: Θεόδωρος Πουλάκης (περ. 1620-1692)
ΣΥΝΤΗΡΗΣΗ: Εργαστήρια Συντήρησης Μουσείου Μπενάκη, 2002 (Φ. Φραγκάκη)
ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΗ: Ρηγόπουλος 1979, 101-102, 165, αρ. 49, πίν. 130-131. Παπαδοπούλου 1990, 262, αρ. 2. Χατζηδάκης, Δρακοπούλου 1997, 312, αρ. 117. Βασιλάκη 2000α, 110, εικ. 170

Ο απόστολος Ανδρέας κάθεται σε πλούσια χρυσογραφημένο ξύλινο θρόνο με ερεισίνωτο, το οποίο φέρει ερωτιδείς στα άκρα του και κόκκινο μαξιλάρι στο έδρανο. Το τελευταίο υποβαστάζεται από πτερωτές γοργόνες. Πατεί σε πορτοκαλοκόκκινο, λοξά τοποθετημένο στο έδαφος, υποπόδιο. Ο απόστολος έχει τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά γεροντικής μορφής με ρυτίδες και γκρίζα μαλλιά, γενειάδα, μουστάκι και φρύδια[1]. Φορεί τριανταφυλλί χειριδωτό χιτώνα με χρυσή ζώνη και χρυσά τελειώματα και βαθυκύανο ιμάτιο διπλής όψης με χρυσή την εσωτερική όψη και χρυσή ταινία στην παρυφή. Το ιμάτιο πέφτει πλούσια στην επάνω αριστερή πλευρά του και αφήνει ακάλυπτο το πάνω δεξί μέρος του σώματός του, ενώ αντίστοιχα καλύπτει το κάτω δεξί πόδι και αφήνει ακάλυπτο το αριστερό. Με το δεξί χέρι λυγισμένο από τον αγκώνα και τοποθετημένο μπροστά στο στέρνο του δείχνει προς τον Χριστό που προβάλλει μέσα από σύννεφα στην πάνω δεξιά γωνία της σύνθεσης. Με το αριστερό χέρι, επίσης λυγισμένο από τον αγκώνα, αλλά σε ανοικτή χειρονομία, κρατεί την άκρη ειληταρίου, το οποίο ξετυλίγεται προς τα πάνω αφήνοντας να διαβαστεί η μεγαλογράμματη επιγραφή: «*Εὑρήκαμεν δεῦτε τὸν ποθούμενον*»[2]. Το όνομα του απόστολου είναι γραμμένο με κόκκινα κεφαλαία γράμματα πάνω στο χρυσό βάθος, στα αριστερά της σύνθεσης: «*[Ὁ] ἅγ[ιο]ς Ἀνδρέας ὁ πρωτόκλητος*». Ο φωτοστέφανος του αποστόλου ορίζεται με δύο εγχάρακτους, ομόκεντρους κύκλους επάνω στο χρυσό βάθος. Στο εσωτερικό του φέρει στικτή διακόσμηση από πλατείς ελικοφόρους βλαστούς με ανθέμια.

Ο Χριστός στην πάνω δεξιά γωνία της σύνθεσης προβάλλει μέσα από τεταρτοκύκλιο, που σχηματίζεται από παχιά λευκά νέφη. Ευλογεί τον απόστολο Ανδρέα με το δεξί του χέρι και με το αριστερό κρατεί ανοικτό ειλητάριο με τη μεγαλογράμματη επιγραφή: «*Δεῦτε ὀπίσω μου καὶ ποιήσω ὑμᾶς ἁλιεῖς ἀνθρώπων*» (Ματθ. δ΄ 20). Η μορφή του Χριστού είναι εξ ολοκλήρου επιζωγραφισμένη.

Στην κάτω δεξιά γωνία της σύνθεσης υπάρχει η επιγραφή: «*Χεὶρ Θεοδώ/ρου Πουλάκη*», που αποτελεί έναν από τους καθιερωμένους τύπους υπογραφής του γνωστού Κρητικού ζωγράφου Θεόδωρου Πουλάκη[3]. Ο Πουλάκης γεννήθηκε στα Χανιά της Κρήτης γύρω στο 1620. Το 1644 εγκαταλείπει τη γενέτειρά του – η κατάληψη των Χανίων από τους Οθωμανούς συνέβη την επόμενη χρονιά (1645) – και μεταβαίνει στη Βενετία, όπου και παρέμεινε μέχρι το 1657. Από τη Βενετία θα μεταβεί στην Κέρκυρα και εκεί θα ασκήσει αλλά και θα διδάξει τη ζωγραφική τέχνη. Το 1671 θα επιστρέψει και πάλι στη Βενετία και θα παραμείνει για τέσσερα χρόνια. Το 1675 έχει και πάλι γυρίσει στην Κέρκυρα όπου θα τον βρει ο θάνατος στις 16 Νοεμβρίου του έτους 1692. Ένας εντυπωσιακός αριθμός εικόνων φέρει την υπογραφή του και ένας επίσης μεγάλος αριθμός εικόνων του έχει αποδοθεί[4].

Η σύνθεση της εικόνας του Μετσόβου με τον απόστολο Ανδρέα ένθρονο και τον Χριστό να εμφανίζεται μέσα από σύννεφα και να τον ευλογεί, παραπέμπει σε εικόνα του αποστόλου Ανδρέα με την υπογραφή του Κρητικού ζωγράφου Εμμανουήλ Τζάνε και τη χρονολογία ¸αχνη΄ (1658), που βρίσκεται στο Μουσείο Εικόνων του Ελληνικού Ινστιτούτου της Βενετίας[5]. Υπάρχουν διαφορές ανάμεσα στις δύο εικόνες κυρίως στη χειρονομία του αποστόλου και στο στήσιμο των ποδιών του, όμως το γενικό σχήμα των δύο συνθέσεων είναι όμοιο. Ο θρόνος του απόστολου Ανδρέα του Πουλάκη είναι πιο πλούσια διακοσμημένος από εκείνον του Τζάνε και αποτελεί έναν τύπο θρόνου που ο Πουλάκης χρησιμοποιεί πανομοιότυπο και σε άλλες συνθέσεις του, όπως στην εικόνα του Ένθρονου Αγίου Νικολάου στο Μουσείο Εικόνων του Ελληνικού Ινστιτούτου της Βενετίας[6]. Η ευρεία χρήση ανθιβόλων επέτρεπε στους ζωγράφους την πανομοιότυπη αναπαραγωγή εικονογραφικών στοιχείων και τη μεταφορά τους από τη μια σύνθεση στην άλλη. Το πλήθος των εγχάρακτων γραμμών που διακρίνονται με γυμνό μάτι επάνω στη

ζωγραφική επιφάνεια του έργου κάνουν εμφανή τη χρήση ανθιβόλου για ολόκληρη τη σύνθεση.

Στην εικόνα του Μετσόβου ο Πουλάκης δημιουργεί μια ισορροπημένη σύνθεση με τη μορφή του απόστολου Ανδρέα να βρίσκεται καλά ζυγισμένη μέσα στο χώρο. Όμως ο Πουλάκης είναι ο ζωγράφος της υπερβολής και όχι του μέτρου, και αυτό φαίνεται καθαρά στον ξύλινο θρόνο, κατάφορτο από χρυσογραφημένα διακοσμητικά στοιχεία, που του αφαιρούν τον όγκο και το βάθος και τον μετατρέπουν σε σκηνικό και όχι οργανικό στοιχείο της σύνθεσης.

Ο Πουλάκης ακολουθεί τις τεχνοτροπικές αντιλήψεις της Κρητικής ζωγραφικής στο πλάσιμο του προσώπου του αποστόλου Ανδρέα. Επάνω στον σκούρο προπλασμό τοποθετεί αλλεπάλληλα στρώματα σε τόνους που ανοίγουν διαδοχικά. Δημιουργεί τις ρυτίδες στο μέτωπο και τα μάγουλα, καθώς και τους κύκλους κάτω από τα μάτια με τη βοήθεια του σκούρου προπλασμού, επάνω στον οποίο απλώνει ένα φαιοκάστανο στρώμα και στη συνέχεια ζωγραφίζει πλήθος από παράλληλες λευκές γραμμές για να δημιουργήσει την αντίθεση σκιάς και φωτός, που χαρακτηρίζει ένα ρυτιδωμένο πρόσωπο.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Στην *Ἑρμηνεία* του Διονυσίου του εκ Φουρνά περιγράφεται ως «*γέρων κατζαρομάλλης*». Παπαδόπουλος-Κεραμεύς 1909, 151. Γενικότερα, βλ. *LChrI* 5 (1974) 138-152 (M. Lechner).
2. Η επιγραφή παραλλάσσει φράση από στιχηρόν ιδιόμελον του Εσπερινού: «*Εὑρήκαμεν ὦ Σίμων τὸν ποθούμενον*». *Μηναίον Νοεμβρίου* 1904, 203.
3. Ρηγόπουλος 1979. Βοκοτόπουλος 1990, 126-127. Χατζηδάκης, Δρακοπούλου 1997, 304-317.
4. Οι Χατζηδάκης και Δρακοπούλου 1997, 304-314 κατέγραψαν 137 εικόνες που, είτε φέρουν την υπογραφή του, είτε του αποδίδονται με βεβαιότητα.
5. Chatzidakis 1962, 131, αρ. 108, πίν. 60. Δρανδάκης 1962, 39-42, πίν. 10α. Καζανάκη-Λάππα 2005, 105, αρ. 67.
6. Chatzidakis 1962, πίν. 69, εικ. 126.

10. Άγιος Νικόλαος και σκηνές του βίου του

Αρ. ευρ. ΙΜΤΜ 53
Διαστ.: 53,7 εκ. μήκος, 39,6 εκ. πλάτος, 2,6 εκ. πάχος
Κρήτη, 17ος αιώνας
ΖΩΓΡΑΦΟΣ: Θεόδωρος Πουλάκης (περ. 1620-1692)
ΣΥΝΤΗΡΗΣΗ: Εργαστήρια Συντήρησης Μουσείου Μπενάκη, 2002 (Ε. Βλαχοδήμου)
ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΗ: Ρηγόπουλος 1979, 165, αρ. 50. Βοκοτόπουλος 1990, 128-129. Χατζηδάκης, Δρακοπούλου 1997, 312, αρ. 118. Βασιλάκη 2000α, 110, εικ. 172

Στο κέντρο της εικόνας παριστάνεται ο άγιος Νικόλαος ένθρονος και στο πλαίσιο, που περιτρέχει την κεντρική σύνθεση, έχουν τοποθετηθεί δέκα σκηνές από το βίο και τα θαύματά του. Στο κάτω οριζόντιο πλαίσιο της εικόνας, στο περιθώριο ανάμεσα στην κάτω αριστερή και στη μεσαία σκηνή, υπάρχει επιγραφή με μαύρα κεφαλαία γράμματα: «*Χεὶρ Θεοδώ|ρου Πουλάκη*». Πρόκειται για την υπογραφή του ζωγράφου.

Στην κεντρική παράσταση, ο άγιος Νικόλαος καθισμένος σε χρυσοποίκιλτο θρόνο με σκούρο πράσινο μαξιλάρι στο κάθισμα, πατεί σε υποπόδιο με κόκκινο χρυσοποίκιλτο μαξιλάρι. Είναι ντυμένος με την αρχιεπισκοπική στολή: λευκό, χειριδωτό, υπόλευκο στιχάριο με δύο μαύρες ταινίες, στο πλάι αριστερά και στο αντίστοιχο μανίκι, και χρυσά επιμάνικα· σάκκο με συνεχόμενους, χρυσούς σταυρούς σε πορτοκαλί βάθος· επιτραχήλιο χρυσό με πορτοκαλοκόκκινες φούντες, που φέρει ολόσωμες μορφές αποστόλων κάτω από οξυκόρυφα τόξα· επιγονάτιο χρυσό με πορτοκαλοκόκκινες φούντες και τη μορφή του Χριστού Εμμανουήλ· ωμοφόριο υπόλευκο με χρυσούς σταυρούς. Ο άγιος ευλογεί με το δεξί του χέρι, λυγισμένο από τον αγκώνα, και κρατεί με το αριστερό του ανοικτό ευαγγέλιο, που ακουμπά στο αντίστοιχο πόδι. Στο ευαγγέλιο είναι γραμμένη με μαύρα κεφαλαία γράμματα η περικοπή από το Κατά Ιωάννην ευαγγέλιο (Ιωάν. ι΄9): «*Εἶπεν ὁ Κύριος, ἐγὼ εἰμὶ ἡ θύρα δι' ἐμοῦ ἐάν τις εἰσέλθῃ σωθήσεται καὶ ἰσε(λεύσεται)*». Το όνομα του αγίου Νικολάου είναι γραμμένο επάνω στο χρυσό βάθος με κόκκινα μεγάλα γράμματα: «*Ὁ ἅγιος Νικόλαος*». Αριστερά και δεξιά του φωτοστεφάνου του, επάνω στο χρυσό βάθος, ζωγραφίζονται σε μικρογραφική κλίμακα ο Χριστός και η Παναγία, μέχρι την οσφύ, να προσφέρουν στον άγιο το ευαγγέλιο και το ωμοφόριό του, αντίστοιχα[1]. Οι βραχυγραφίες των ονομάτων τους είναι γραμμένες με κόκκινο επάνω στο χρυσό βάθος: «*Ἰ(ησοῦ)ς Χ(ριστό)ς*» και «*Μή(τη)ρ Θ(εο)ῦ*».

Οι δέκα σκηνές που βρίσκονται περιμετρικά στο πλαίσιο, συνοδεύονται από κόκκινες, κεφαλαιογράμματες επιγραφές. Ξεκινώντας από την πάνω αριστερή γωνία και προχωρώντας από αριστερά προς τα δεξιά, έχουμε τις παρακάτω σκηνές από το βίο του αγίου:

1. *Ὁ ἅγιος θείᾳ ψήφῳ χειροτονεῖται ἐπίσκοπος,*
2. *Ὁ ἅγιος εἷς τῶν ἐν Νικαίᾳ πατέρων,*
3. *Ὁ ἅγιος ὡς χριστιανὸς τύπτεται καὶ εἰς φυλακὴν ῥίπτεται,*
4. *Ὁ ἅγιος κατ' ὄναρ τῶν Βασιλεῖ καὶ Ἀβλαβίῳ ὀπτάνεται,*
5. *Ὁ ἅγιος διὰ προσταγῆς τοῦ εὐσεβοῦς Κωνσταντίνου ἀπὸ τὴν φυλακὴν ῥύεται,*
6. *Ὁ ἅγιος παραδόξως τοὺς στρατηλάτας τῆς ἀποτομῆς ῥύεται,*
7. *Ὁ ἅγιος καταθλάτι τοὺς ναοὺς τῶν εἰδώλων,*
8. *Ὁ ἅγιος τοὺς ναῦτας ἐκ τοῦ κινδύνου ἀπαλάτει,*
9. *Ἡ κοίμησις τοῦ ἁγίου,*
10. *Ὁ ἅγιος εἰς τὰ Μύρα διὰ τὴν ἀσιτίαν τῶν ἐμπόρων ὁδηγεῖ.*

Οι σκηνές αυτές κάνουν μια συνοπτική επιλογή των σημαντικότερων γεγονότων του βίου του αγίου: οι σκηνές 2, 3 και 5 ανήκουν στα γεγονότα, που σχετίζονται με τη συμμετοχή του στην Α΄ Οικουμενική Σύνοδο της Νίκαιας το 325 (σκηνή 2), με τη φυλάκισή του λόγω του γεγονότος ότι ράπισε τον Άρειο (σκηνή 3) και με την αποφυλάκισή του με παρέμβαση του αυτοκράτορα (σκηνή 5)· οι σκηνές 4 και 6 ανήκουν στην ιστορία των τριών στρατηγών, που άδικα κατηγορήθηκαν για προδοσία και σώθηκαν με παρέμβαση του αγίου (σκηνή 6), κατά την οποία εμφανίστηκε στο όνειρο του επάρχου Αβλαβίου και του αυτοκράτορα Κωνσταντίνου (σκηνή 4)· δύο σκηνές, οι 8 και 10, ανήκουν στα ναυτικά θαύματα του αγίου: στη

σκηνή 8 γλιτώνει τους ναύτες από την τρικυμία και στη σκηνή 10 οδηγεί το πλοίο με τα σιτηρά στην επισκοπή του στα Μύρα, που υπέφερε από ασιτία· η σκηνή 7 αφηγείται την καταστροφή του ειδωλολατρικού ναού από τον άγιο και η σκηνή 9 την κοίμηση του αγίου Νικολάου.

Η εικόνα, με τον άγιο Νικόλαο στο κέντρο της σύνθεσης και δέκα σκηνές από τη ζωή και τα θαύματα του αγίου στο πλαίσιο, ανήκει στην κατηγορία των βιογραφικών εικόνων, είδος που, όπως δείχνουν τα σωζόμενα παραδείγματα, εμφανίζεται στη βυζαντινή τέχνη από το τέλος του 12ου αιώνα. Η Nancy Ševčenko, που μελέτησε αυτή την κατηγορία των εικόνων, τόσο με αφορμή της μονογραφίας της για τον άγιο Νικόλαο[2], όσο και σε σειρά άρθρων της[3], θεωρεί ότι το παλαιότερο σωζόμενο παράδειγμα είναι η αποσπασματικά διατηρημένη εικόνα της αγίας Μαρίνας από τη Φιλούσα της Κύπρου, για την οποία προτείνει τη χρονολόγησή της στο τέλος του 12ου και όχι στον 8ο ή τον 9ο αιώνα, όπως είχε προτείνει ο Αθανάσιος Παπαγεωργίου[4]. Στο τέλος του 12ου αιώνα έχει επίσης χρονολογηθεί η βιογραφική εικόνα των αγίων Αναργύρων, Κοσμά και Δαμιανού, στο Βυζαντινό Μουσείο Καστοριάς[5]. Οι περισσότερες βιογραφικές εικόνες προέρχονται από τη μονή της Αγίας Αικατερίνης στο Σινά, οι παλαιότερες των οποίων χρονολογούνται στις αρχές του 13ου αιώνα[6]. Η παράδοση των βιογραφικών εικόνων, που εντάσσονται στα χρονικά όρια της βυζαντινής τέχνης, θα συνεχιστεί στο Σινά τουλάχιστον μέχρι τα μέσα του 15ου αιώνα, όπως δείχνουν τα σωζόμενα παραδείγματα[7] . Στις βιογραφικές εικόνες του Σινά συγκαταλέγεται και μία του αγίου Νικολάου, που χρονολογείται στον 13ο αιώνα[8]. Βιογραφικές εικόνες του αγίου Νικολάου σώζονται επίσης στην Καστοριά (β΄ μισό 13ου αιώνα)[9], στην Κακοπετριά της Κύπρου (β΄ μισό 13ου αιώνα)[10], στα Σκόπια (δ΄ τέταρτο 14ου αιώνα)[11] και στην Πάτμο (περ. 1430-1460)[12].

Στα χρόνια μετά την Άλωση οι βιογραφικές εικόνες θα γνωρίσουν μεγάλη άνθηση στη βενετοκρατούμενη Κρήτη. Στα εργαστήρια των Κρητικών ζωγράφων θα παραχθούν σημαντικές βιογραφικές εικόνες, ανάμεσα στις οποίες οι εικόνες του αγίου Νικολάου συγκροτούν την πολυπληθέστερη ομάδα. Από τις εικόνες αυτές, που χρονολογούνται από τον 15ο μέχρι και τον 17ο αιώνα, επιλεκτικά αναφέρω: δύο εικόνες της Συλλογής Ρένας Ανδρεάδη στην Αθήνα, εκ των οποίων η μία έχει χρονολογηθεί γύρω στο 1600[13] και η άλλη στο τέλος του 16ου αιώνα[14], την εικόνα που έχει αποδοθεί στον Ξένο Διγενή (τέλος 15ου αιώνα) και βρίσκεται στο Βυζαντινό Μουσείο Καστοριάς[15], την εικόνα που σήμερα βρίσκεται στο ναό του San Giovanni in Bragora στη Βενετία και χρονολογείται γύρω στο 1500[16], και την εικόνα του Κρητικού ζωγράφου Γεώργιου Κλόντζα (β΄ μισό 16ου αιώνα) στην Casa Grande Tottejon de Ardoz στην Ισπανία[17]. Στην ομάδα των Κρητικών βιογραφικών εικόνων του αγίου Νικολάου συγκαταλέγεται και αυτή με παράσταση του ολόσωμου αγίου Νικολάου από ιδιωτική συλλογή της Κέρκυρας, που φέρει την υπογραφή του ζωγράφου Αγγέλου (1425-1450). Η εικόνα αυτή απέκτησε το χαρακτήρα της βιογραφικής σε μεταγενέστερη φάση, όταν κατά τις τελευταίες δεκαετίες του 16ου αιώνα, στην κεντρική παράσταση με τον άγιο Νικόλαο όρθιο, προστέθηκαν εκατέρωθεν δύο κατακόρυφα πλαίσια με το βιογραφικό κύκλο του αγίου Νικολάου, ίσως από το χέρι του Κρητικού ζωγράφου Μιχαήλ Δαμασκηνού[18].

Η βιογραφική εικόνα του Μετσόβου, που φέρει την υπογραφή του Κρητικού ζωγράφου Θεόδωρου Πουλάκη, συγκαταλέγεται στην ομάδα των Κρητικών μεταβυζαντινών βιογραφικών εικόνων. Το είδος αυτό ήταν ιδιαίτερα προσφιλές στον Πουλάκη, όπως δείχνουν οι βιογραφικές εικόνες με τον άγιο Ιωάννη τον Θεολόγο (1672)[19], τον άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο[20], τον άγιο Γρηγόριο τον θαυματουργό[21], τον άγιο Γεώργιο[22], τον άγιο Σπυρίδωνα[23], και τον άγιο Νικόλαο. Τρεις βιογραφι-

10.1. Μουσείο Μπενάκη. Ανθίβολο με τον Άγιο Νικόλαο Ένθρονο και σκηνές από το βίο του (αρ. ευρ. 33498)

κές εικόνες του αγίου Νικολάου φέρουν την υπογραφή του Θεόδωρου Πουλάκη: η υπό εξέταση εικόνα του Μετσόβου, η εικόνα στο Μουσείο της Αντιβουνιώτισσας[24] στην Κέρκυρα και η εικόνα από το ναό του Αγίου Νικολάου Βιρού[25], επίσης στην Κέρκυρα. Στον Πουλάκη έχει αποδώσει ο Μανόλης Χατζηδάκης ακόμη μία βιογραφική εικόνα του αγίου Νικολάου, που βρίσκεται στο Μουσείο Εικόνων του Ελληνικού Ινστιτούτου της Βενετίας[26].

Με τις βιογραφικές εικόνες του αγίου Νικολάου του Θεόδωρου Πουλάκη σχετίζεται το ανθίβολο αρ. 33498 (εικ. 10.1)[27], που ανήκει στο Φάκελο Ξυγγόπουλου[28] του Μουσείου Μπενάκη. Το ανθίβολο, διαστάσεων 39,5 x 28,7 εκ., απεικονίζει τον ένθρονο άγιο Νικόλαο στο κέντρο και δέκα σκηνές από το βίο του στο πλαίσιο. Υπάρχει απόλυτη ταύτιση μεταξύ των δέκα σκηνών που πλαισιώνουν τον άγιο στην εικόνα του Μετσόβου και εκείνων του ανθιβόλου. Είναι οι ίδιες σε περιεχόμενο και έχουν τοποθετηθεί ακριβώς με την ίδια σειρά. Και η κεντρική παράσταση του ένθρονου αγίου Νικολάου παρουσιάζει πολλά κοινά σημεία στην εικόνα του Μετσόβου και στο ανθίβολο. Το ανθίβολο είναι διάτρητο και τα ίχνη της καρβουνόσκονης στην πίσω πλευρά δείχνουν ότι είχε χρησιμοποιηθεί τουλάχιστον μία φορά για την παραγωγή εικόνας του ένθρονου αγίου Νικολάου με δέκα σκηνές από το βίο του. Αν οι διαστάσεις του ανθιβόλου ήταν ακριβώς ίδιες με της εικόνας, θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι χρησιμοποιήθηκε, είτε για να παραχθεί η συγκεκριμένη εικόνα, είτε ότι το ανθίβολο παρήχθηκε από την εικόνα αυτή. Όμως δεν είναι. Η βιογραφική εικόνα του αγίου Νικολάου του Θεόδωρου Πουλάκη στο Βιρό της Κέρκυρας (εικ. 10.2) έχει παρόμοιες διαστάσεις (53,5 x 39,5 x 2,3 εκ.) με την εικόνα του Μετσόβου. Επομένως, είναι λογικό να υποθέσουμε ότι χρησιμοποιήθηκε ίδιο ανθίβολο για την παραγωγή της.

Στο Φάκελο Ξυγγόπουλου του Μουσείου Μπενάκη υπάρχουν και άλλα ανθίβολα, που σχετίζονται με τον Θεόδωρο Πουλάκη[29]. Ο Ανδέας Ξυγγόπουλος είχε ταυτίσει πέντε σχέδια[30] του φακέλου με την εικόνα του αγίου Ιωάννη του Θεολόγου[31] στη Λευκωσία της Κύπρου.

10.2. Βιρός Κέρκυρας, ναός Αγίου Νικολάου. Εικόνα με τον Άγιο Νικόλαο και σκηνές του βίου του

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Το ωμοφόριο και το ευαγγέλιο, δηλωτικά επισκοπικού αξιώματος, αφαιρέθηκαν από τον άγιο Νικόλαο κατά τη φυλάκισή του, που αποτέλεσε την τιμωρία του για τη ανοίκεια συμπεριφορά του απέναντι στον επίσκοπο Άρειο κατά τις εργασίες της Α΄ Οικουμενικής Συνόδου στη Νίκαια (325 μ.Χ.).
2. Ševčenko 1983.
3. Ševčenko 1992, 56-69. Ševčenko 1999, 149-165.
4. Ševčenko 1999, 150, σημ. 2-3.
5. Τσιγαρίδας 2002, εικ. 3.
6. Μουρίκη 1990, 115-116, εικ. 46 (αγία Αικατερίνη), 51 (άγιος Νικόλαος), 52 (άγιος Ιωάννης Πρόδρομος), 53 (άγιος Παντελεήμων). Mouriki 1995, 531-546, εικ. 1-16 (προφήτης Μωυσής).
7. Δύο βιογραφικές εικόνες, η μία του αγίου Γεωργίου και η άλλη του αγίου Νικολάου, που βρίσκονται στο Σινά, χρονολογούνται στο α΄ μισό του 15ου αι. (*Holy Image, Hallowed Ground* 2006, 158-159, αρ. 16 [άγιος Γεώργιος, L.P. Chatterjee], 160-161, αρ. 17 [άγιος Νικόλαος, L.P. Chatterjee]). Μέχρι και τον 18ο αι. χρονολογούνται οι βιογραφικές εικόνες του αγίου Νικολάου που έχουν σωθεί στο Σινά. Βλ. Weitzmann 1964-1965, 13-14, εικ. 7.
8. Ševčenko 1983, 29-31, αρ. 3, πίν. 3.0-3.16. Μουρίκη 1990, εικ. 51. Ševčenko 2006, 63-65. *San Nicola* 2006, 207-208, αρ. II.6 (N. Ševčenko). Στις βιογραφικές εικόνες από το Σινά δεν συγκαταλέγεται το τμήμα από δύο φύλλα τριπτύχου με σκηνές του βίου και των θαυμάτων του αγίου Νικολάου, του 11ου αι., παρόλο που αποτελεί το πρωιμότερο παράδειγμα με σκηνές του βίου του αγίου, γιατί πρόκειται για διαφορετικό είδος εικόνας από τις βιογραφικές. Weitzmann 1964-1965, 1-23, εικ. 1-3.
9. Τσιγαρίδας 2002, εικ. 2.

10. Ševčenko 1983, 38, αρ. 14, πίν. 14.0-14.16. Πρόκειται για τη λατρευτική εικόνα του ναού του Αγίου Νικολάου της Στέγης. Βλ. επίσης *San Nicola* 2006, 287-289, V.4 (I.A. Iliádis).
11. Ševčenko 1983, 50-52, αρ. 37, πίν. 37.0-37.9.
12. Στο ίδιο, 55, 58, αρ. 41, πίν. 41.0-41.12. Χατζηδάκης 1977, 51-52, αρ. 5, πίν. 4-5.
13. Χατζηδάκη 1983, 41, αρ. 33. Βασιλάκη 1994, 236 και *σποράδην*, εικ. 2. Δρανδάκη 2002, 52-59, αρ. 8. Vassiláki 2006, 73, εικ. 5.
14. Βασιλάκη 1994, 229-245, εικ. 1, σχ. 1. Δρανδάκη 2002, 92-95, αρ. 19. Vassiláki 2006.
15. Ζίας 1966-1969, 275-298, πίν. 104-110. Χατζηδάκης 1966-1969, 303-307, πίν. 115β. *Greece and the Sea* 1987, 282-283, αρ. 192 (M. Vassilaki). Vassiláki 2006, 75, εικ. 7. Παρόλο που ο Ξένος Διγενής δεν είναι Κρητικός ζωγράφος με τη στενή έννοια του όρου, εντάσσω τη βιογραφική του εικόνα με τον άγιο Νικόλαο στην κατηγορία των Κρητικών, γιατί ο ζωγράφος αυτός γνώρισε την Κρητική ζωγραφική κατά την περίοδο που βρέθηκε στην Κρήτη για να τοιχογραφήσει το ναό των Αγίων Πατέρων στα Απάνω Φλώρια Σελίνου (1470) και επηρεάστηκε από αυτήν, όπως δείχνει το μεταγενέστερο έργο του. Vassilaki 2008, 82, 84, εικ. 6, 7.
16. Rizzi 1972, 267-269, πίν. ΙΖ΄. Βασιλάκη 1994, 236-237, εικ. 3. Vassiláki 2006, 73, εικ. 8.
17. Χατζηδάκη 2001, 393-415, εικ. 1.
18. Βοκοτόπουλος 1990, 16-17, αρ. 7, εικ. 86, 92-95. *Χειρ Αγγέλου* 2010, 198-199, αρ. 48 (Π.Λ. Βοκοτόπουλος).
19. Εικόνα από τον καθεδρικό ναό του Αγίου Ιωάννη Ευαγγελιστή του Πίπη στη Λευκωσία (Ρηγόπουλος 1979, 67-69, 151-152, αρ. 8, πίν. 97).
20. Εικόνα στο Αρχαιολογικό Μουσείο Ιωαννίνων (στο ίδιο, 70-74, 158, αρ. 26, πίν. 100-102, 104).
21. Εικόνα στο ναό της Αγίας Σοφίας στην Άρτα (στο ίδιο, 18-21, 154, αρ. 14, πίν. 26-28).
22. Εικόνα σε ιδιωτική συλλογή του Μονάχου (στο ίδιο, 104-108, 167, αρ. 56, πίν. 141).
23. Εικόνα στο Μουσείο Μπενάκη (στο ίδιο, 154, αρ. 13. Χατζηδάκης, Δρακοπούλου 1997, 308, αρ. 24, εικ. 210).
24. Βοκοτόπουλος 1990, 128-129, αρ. 88, εικ. 241-243, 344Β.
25. Στο ίδιο, 128, εικ. 338.
26. Chatzidakis 1962, 145-146, αρ. 127. Ρηγόπουλος 1979, 171, αρ. 71. Χατζηδάκης, Δρακοπούλου 1997, 311, αρ. 69. Καζανάκη-Λάππα 2005, 116, αρ. 78.
27. Βασιλάκη 2000β, 200-201, εικ. 7. Βασιλάκη 2002, 311.
28. Ο Φάκελος Ξυγγόπουλου αποτελείται από 460 σχέδια που είχε αποκτήσει ο γνωστός βυζαντινολόγος Α. Ξυγγόπουλος μέσω του αρχαιοπώλη Στάικου και μετά το θάνατό του κατέθεσαν, το 1979, στο Μουσείο Μπενάκη οι κληρονόμοι του, σύμφωνα με επιθυμία που ο ίδιος είχε εκφράσει. Βλ. σχετικά Βασιλάκη 1995, 43-44. Βασιλάκη 2000β, 197-198.
29. Η τελική δημοσίευση των σχεδίων του Φακέλου Ξυγγόπουλου θα κάνει γνωστά στην έρευνα και άλλα ανθίβολα που σχετίζονται με εικόνες του Πουλάκη. Βλ. Βασιλάκη, υπό δημοσίευση.
30. Ξυγγόπουλος 1962-1963, 75-85.
31. Για την εικόνα, βλ. παραπάνω σημ. 19.

11. Λιθοβολισμός του Πρωτομάρτυρος Στεφάνου

Αρ. ευρ. ΙΜΤΜ 44
Διαστ.: 60,4 εκ. μήκος, 40,2 εκ. πλάτος, 2 εκ. πάχος
Κρήτη ή Επτάνησα, β΄ μισό 17ου αιώνα
ΠΡΟΕΛΕΥΣΗ: Από τη Συλλογή Δ. Λοβέρδου
ΖΩΓΡΑΦΟΣ: Φιλόθεος Σκούφος
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ: Παπαδοπούλου 1990, 262, αρ. 1. Βασιλάκη 2000α, 110, εικ. 174

Η εικόνα, που ανήκε άλλοτε στη Συλλογή Δ. Λοβέρδου[1], παριστάνει το μαρτύριο του αγίου Στεφάνου, όπως περιγράφεται στις Πράξεις των Αποστόλων (ζ΄ 1-60): μετά από συκοφαντίες ότι βλασφήμησε τον Μωυσή και τον εβραϊκό ναό, ο άγιος δικάστηκε και οδηγήθηκε έξω από την Ιερουσαλήμ, όπου θανατώθηκε διά λιθοβολισμού. Η σκηνή διαδραματίζεται έξω από την πόλη, που αποδίδεται επάνω σε λόφο στο βάθος δεξιά σε γκρίζα μονοχρωμία. Στο κέντρο της παράστασης, σε πρώτο επίπεδο, ο άγιος Στέφανος φορεί άμφια διακόνου, λευκό στιχάριο και κόκκινο οράριο, και γονατίζει με υψωμένη κεφαλή προς τον ουρανό και ανοιγμένα χέρια σε δέηση. Η στάση του αυτή είναι ασφαλώς εμπνευσμένη από την περιγραφή των Πράξεων, σύμφωνα με την οποία την ώρα του μαρτυρίου του ο άγιος γονάτισε και λίγο πριν ξεψυχήσει φώναξε υπέρ των λιθοβολιστών: «*Κύριε μή στήσῃς αὐτοῖς τήν ἁμαρτίαν ταύτην*» (Πράξ. ζ΄ 60). Δεξιά του τρεις άνδρες με βίαιες κινήσεις τον λιθοβολούν ενώπιον πλήθους ανθρώπων. Ο πρώτος, άνδρας μέσης ηλικίας με σκούρο δέρμα, υψώνει πέτρα με το δεξί του χέρι, ενώ στα πόδια του βρίσκεται ασπίδα με χρυσό γενειοφόρο προσωπείο και σπαθί με λαβή σε σχήμα αετού. Πίσω του ένας νεαρότερος άνδρας με πυκνά μαλλιά ετοιμάζεται να πετάξει με τα δυο του χέρια την πέτρα. Αμέσως μετά εικονίζεται ο τρίτος Ιουδαίος με σκούρο ισχνό πρόσωπο και μουστάκι, φορώντας κόκκινο ένδυμα και ανάλογο σαρίκι. Στα αριστερά του αγίου και μπροστά από γκρίζο κίονα με τετράγωνη βάση κάθεται ένας αξιωματούχος με χρυσοστόλιστη στρατιωτική στολή, ο οποίος παρακολουθεί τη σκηνή απλώνοντας το δεξί του χέρι σε χειρονομία προσταγής. Πίσω του στέκονται δύο στρατιώτες που φορούν δυτικού τύπου περικεφαλαίες και κρατούν δόρατα.

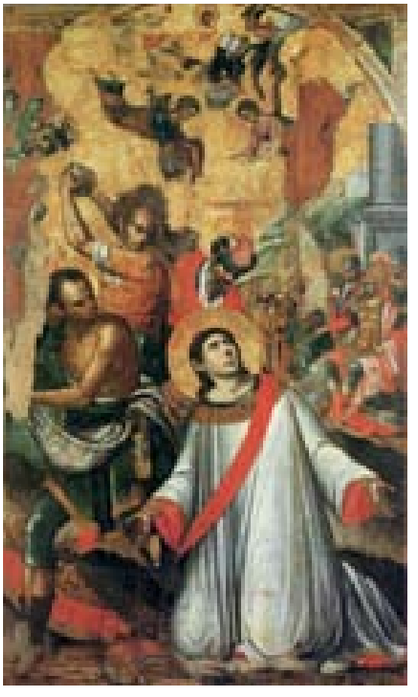
Στο πάνω μέρος του έργου, σε μικρογραφική κλίμακα, ο Χριστός ένθρονος μέσα σε νεφέλες περιστοιχίζεται από αγγελάκια, εκ των οποίων ένα υποβαστάζει ανοιχτό Ευαγγέλιο, όπου αναγράφεται το χωρίο: «*Πᾶς οὖν ὅστις ὁμολογήσει ἐν ἐμοὶ ἔμπροσθεν τῶν ἀνθρώπων, ὁμολογήσω κἀγὼ ἐν αὐτῷ ἔμπροσθεν τοῦ πατρός μου τοῦ ἐν τοῖς οὐρανοῖς*» (Ματθ. ι΄ 32). Το κείμενο σχετίζεται άμεσα με την αυτοθυσία που επέδειξε ο άγιος Στέφανος στο όνομα του Χριστού και υπόσχεται ανταπόδοση στους ουρανούς. Χαμηλότερα δύο άγγελοι σε μεγαλύτερη κλίμακα πετούν προς τον άγιο προσφέροντας του ο ένας το στεφάνι του μάρτυρα, ενώ ο άλλος με καλυμμένα από το ιμάτιο χέρια ετοιμάζεται να παραλάβει την ψυχή του. Αριστερά επάνω στο χρυσό κάμπο αναγράφεται με κόκκινα κεφαλαία γράμματα η επιγραφή: «*Ὁ Λιθοβολισμὸς τοῦ ἁγίου Στεφάνου*», ενώ κάτω στο βραχώδες έδαφος σώζεται η υπογραφή του καλλιτέχνη με μαύρα γράμματα: «*Χεὶρ Φιλοθέου ἱερομονάχου*». Αυτός είναι ένας από τους τρόπους με τους οποίους υπογράφει ο γνωστός κρητικός ζωγράφος Φιλόθεος Σκούφος (1638-1685)[2].

Η επιτυχημένη αυτή εικονογραφική σύνθεση, που συνδυάζει με αρμονικό τρόπο βυζαντινά και δυτικά στοιχεία, δεν είναι επινόηση του Σκούφου, αλλά θεωρείται δημιούργημα του σημαντικού Κρητικού ζωγράφου Μιχαήλ Δαμασκηνού (περ. 1535-1592/1593)[3], του οποίου ενυπόγραφη εικόνα με το ίδιο θέμα βρίσκεται στο Α΄ Δημοτικό Νεκροταφείο της Κέρκυρας (εικ 11.1)[4]. Η εικόνα αυτή είναι το παλαιότερο γνωστό παράδειγμα του συγκεκριμένου εικονογραφικού τύπου, ο οποίος επαναλαμβάνεται σε έργα που χρονολογούνται μέχρι και τον 18ο αιώνα. Εκτός από την ενυπόγραφη εικόνα του Δαμασκηνού και αυτήν της Συλλογής Αβέρωφ, έχουν εντοπιστεί οκτώ ακόμη εικόνες που αναπαράγουν το θέμα[5]: μια άλλη ενυπόγραφη του Φιλοθέου Σκούφου στο Μουσείο Αντιβουνιώτισσας[6] και αυτή της μονής Παλαιοκαστρίτσας στην Κέρκυρα[7], του Ελληνικού Ινστιτούτου της Βενετίας[8], της Galerie Nikolenko στο Παρίσι[9], των συλλογών Λοβέρδου[10], Τσακύρογλου[11] και Μαρίνου Καλλιγά[12], καθώς και αυτή του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου Αθηνών[13].

Η εικόνα του Μετσόβου αναπαράγει πιστά τη σύνθεση του Δαμασκηνού, ακόμη και σε λεπτομέρειες, όπως η απόδοση των λίθων μπροστά από τη μορφή του αγίου ή ο τρόπος με τον οποίο αναδιπλώνονται τα άμφιά του. Ως προς την εκτέλεση, ωστόσο, ο Φιλόθεος Σκούφος ακολουθεί διαφορετικά μέσα. Η απόδοση των μορφών είναι λιγότερο ζωγραφική και επιτυγχάνεται με εντονότερα περιγράμματα, τα φώτα είναι λιγότερα και απλώνονται σε μικρότερη έκταση, ενώ παρατηρούνται και κάποιες αδεξιότητες, όπως στο βλέμμα του μάρτυρα που μοιάζει να μη συναντά τις ουράνιες δυνάμεις στο πάνω μέρος της εικόνας. Σε γενικές γραμμές η τέχνη του Φιλόθεου Σκούφου είναι καλή και μάλιστα γνωρίζουμε ότι συνεργάστηκε με τον Εμμανουήλ Τζάνε[14], έναν από τους σημαντικότερους Κρητικούς αγιογράφους του β΄ μισού του 17ου αιώνα[15]. Τα σωζόμενα έργα του Σκούφου, όπως και η εικόνα της Συλλογής Αβέρωφ, δεν παρουσιάζουν νεωτερισμούς, αλλά κινούνται στο πλαίσιο της συντηρητικής αγιογραφίας και αναπαράγουν παλιότερους επιτυχημένους εικονογραφικούς τύπους.

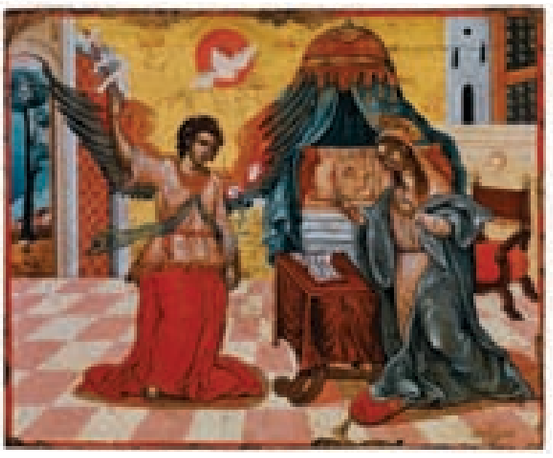
ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Βλ. Παπαγιαννόπουλος-Παλαιός 1946, 73, αρ. 546. Μανούσακας 1965, 276, αρ. 17. Βοκοτόπουλος 1990, 54, σημ. 7, 142, σημ. 2.
2. Για τον Φιλόθεο Σκούφο και το έργο του, βλ. Βοκοτόπουλος 1990, 139-140. Χατζηδάκης, Δρακοπούλου 1997, 363-368.
3. Βοκοτόπουλος 1990, 54. Για τον Μιχαήλ Δαμασκηνό και το έργο του, βλ. Χατζηδάκης 1987, 241-253. Βοκοτόπουλος 1990, 38-41.
4. Βοκοτόπουλος 1990, 53-54, αρ. 28, εικ. 31, 33, 134-135, 341Ζ. Στον Μιχαήλ Δαμασκηνό έχει αποδοθεί και εικόνα με το ίδιο θέμα, αλλά με διαφορές στην εικονογραφία, από το τέμπλο του ναού του Αγίου Γεωργίου των Ελλήνων στη Βενετία. Chatzidakis 1962, 52-53, 68-69, αρ. 46, πίν. 32.
5. Βοκοτόπουλος 1990, 54.
6. Η εικόνα του Μουσείου Αντιβουνιώτισσας είναι πανομοιότυπη με αυτή της Συλλογής Αβέρωφ. Και στα δύο έργα, ο Φιλόθεος Σκούφος υπογράφει με τον ίδιο τρόπο. Βλ. Βοκοτόπουλος 1990, 142, αρ. 98, εικ. 258, 344Θ.
7. Αδημοσίευτη εικόνα, την οποία αναφέρει ο Βοκοτόπουλος 1990, 54, σημ. 11.
8. Το έργο έχει αποδοθεί σε μέτριο καλλιτέχνη των αρχών του 18ου αι. Βλ. Chatzidakis 1962, 168, αρ. 167.
9. Η εικόνα της Galerie Nikolenko προέρχεται από την Κέρκυρα και έχει χρονολογηθεί στο β΄ μισό του 17ου αι. Βλ. *Galerie Nikolenko* 1975, αρ. 19.
10. Βλ. Παπαγιαννόπουλος-Παλαιός 1946, 51, αρ. 324.
11. Η εικόνα της Συλλογής Τσακύρογλου με την υπογραφή «*ποίημα ἱεροδιακόνου Στεφάνου Τζανγκρόγλου*» (Καρακατσάνη 1980, 79, αρ. 114, εικ. στη σ. 109) που είναι πλαστή. Βλ. Βοκοτόπουλος 1990, 54, σημ. 12. Χατζηδάκης, Δρακοπούλου 1997, 428.
12. Πρόκειται για αδημοσίευτη εικόνα του 17ου αι. Βοκοτόπουλος 1990, 54, σημ. 8.
13. Η εικόνα, που ανήκε άλλοτε στη Συλλογή Μακκά, φέρει την υπογραφή «*Χεὶρ Βίκτωρος*». Βλ. Σισιλιάνος 1935, 60. Chatzidakis 1962, 69, 146. Βοκοτόπουλος 1990, 54, σημ. 6. Η υπογραφή αποδείχθηκε εργαστηριακά πλαστή και έχει αποδοθεί σε ζωγράφο που βρίσκεται πολύ κοντά στην τεχνοτροπία του Δαμασκηνού, με χρονολόγηση το αργότερο μέχρι το β΄ τέταρτο του 17ου αι. Βλ. Μπαλτογιάννη 1994, 190-191, αρ. 6.
14. Σε επιστολή του 1648 προς τον μητροπολίτη Βελλεριανό που βρισκόταν στη Βενετία, ο Σκούφος αναφέρει ότι συνεργαζόταν στην Κέρκυρα με τον Εμμανουήλ Τζάνε. Βλ. Μανούσακας 1965, 268-269. Χατζηδάκης, Δρακοπούλου 1997, 364, σημ. 10.
15. Για τον Εμμανουήλ Τζάνε και το έργο του, βλ. Βοκοτόπουλος 1990, 104-108. Χατζηδάκης, Δρακοπούλου 1997, 408-423. Πρβλ. και τις εικόνες αρ. 6 και αρ. 7 στον παρόντα κατάλογο.



11.1. Κέρκυρα. Εικόνα με το Διθοβολισμό του Στεφάνου του ζωγράφου Μιχαήλ Δαμασκηνού

12. Ευαγγελισμός της Θεοτόκου



Αρ. ευρ. ΙΜΤΜ 43
Διαστ.: 38,4 εκ. ύψος, 47 εκ. πλάτος, 2,3 εκ. πάχος
Ζάκυνθος, 1670
ΖΩΓΡΑΦΟΣ: Ηλίας Μόσκος (μνείες 1649-1687)
ΠΡΟΕΛΕΥΣΗ: Δωρεά Μαρίας Αγγέλου Κουταρέλλη
ΣΥΝΤΗΡΗΣΗ: Εργαστήρια Συντήρησης Μουσείου Μπενάκη, 2002 (Χ. Βουρβοπούλου)
ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΗ: Βασιλάκη 2000α, 110, εικ. 175

Ο Ευαγγελισμός της Θεοτόκου αποδίδεται σε εικονογραφικό σχήμα που απομακρύνεται εντελώς από την καθιερωμένη βυζαντινή εικονογραφία του θέματος. Η σκηνή τοποθετείται στο εσωτερικό δωματίου με αβακωτό δάπεδο. Ο αρχάγγελος Γαβριήλ έρχεται από αριστερά, κρατώντας στο αριστερό του χέρι πράσινο μίσχο με τρεις λευκούς κρίνους. Στο δεξί του χέρι κρατεί σκήπτρο, γύρω από το οποίο ελίσσεται λευκή ταινία με τη μικρογράμματη επιγραφή «*Χαῖρε κε(χαριτω)/μένη Μα[ρία ὁ Κύριος] μετὰ σοῦ*». Η Παναγία στα δεξιά, γονατισμένη σε κόκκινο μαξιλάρι, απλώνει και τα δύο της χέρια, λυγισμένα από τον αγκώνα, προς τον άγγελο, ενώ χαμηλώνει την κεφαλή με συστολή προς τα κάτω. Σε τραπέζι-αναλόγιο, καλυμμένο με ερυθροκάστανο ύφασμα και τοποθετημένο μπροστά και προς τα δεξιά της, είναι ακουμπισμένο ανοιγμένο βιβλίο με την κεφαλαιογράμματη επιγραφή «*Ἰδοὺ ἡ δούλη Κυρίου γένοιτό μοι κατὰ τὸ ῥῆμά σου*». Πίσω της βρίσκεται πολυθρόνα με κόκκινο κεντημένο μαξιλάρι στο έδρανό της. Στο βάθος δεξιά είναι τοποθετημένο το στρωμένο με λευκά σεντόνια κρεβάτι της, με ξύλινη διακοσμημένη πλάτη και ουρανό από κόκκινο χρυσοκεντημένο κάλυμμα και τραβηγμένο στην άκρη παραπέτασμα από πλούσιες μπλε κουρτίνες. Το Άγιο Πνεύμα κατεβαίνει από τον ουρανό σαν λευκό περιστέρι μέσα σε κόκκινο κύκλο με χρυσές ακτίνες. Η σύνθεση συμπληρώνεται από αρχιτεκτονήματα στην αριστερή και τη δεξιά γωνία. Στα αριστερά τοποθετείται τοξωτή θύρα, που καθώς είναι ανοιγμένη, αφήνει να φανεί τοπίο με ψηλό δένδρο και δύο μικρά μεσαιωνικά κτίσματα. Στα δεξιά τοποθετείται χαμηλός τοίχος με ανάγλυφη μάσκα και πίσω από τον τοίχο υψώνονται δύο πυργόσχημα οικοδομήματα. Στην κάτω δεξιά γωνία υπάρχει η επιγραφή «*[Χεὶρ] Ἡλιοῦ Μόσκου, ,αχο΄*» (1670).

Ο Ηλίας Μόσκος, Κρητικός ζωγράφος με καταγωγή από το Ρέθυμνο, μαρτυρείται στη Ζάκυνθο από το 1649, όπου κατέφυγε μετά την κατάκτηση της γενέτειρας πόλης του από τους Οθωμανούς (1646)[1]. Εκεί θα παραμείνει μέχρι το θάνατό του στις 26 Ιανουαρίου του 1687. Η εικόνα του Μετσόβου με τη χρονολογία 1670 τοποθετείται, επομένως, στην περίοδο που ο ζωγράφος βρισκόταν στη Ζάκυνθο. Η εικόνα αυτή δεν είναι το μοναδικό έργο με τον Ευαγγελισμό, που φέρει την υπογραφή του ζωγράφου. Στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο φυλάσσεται εικόνα του με τον Ευαγγελισμό της Θεοτόκου (αρ. ευρ. ΒΧΜ 1577), που φέρει χρονολογία 1675[2]. Άλλη υπογεγραμμένη εικόνα του με τον Ευαγγελισμό και τη χρονολογία 1670 αναφέρεται ότι ανήκε στη Συλλογή Δ. Λοβέρδου και ότι βρισκόταν στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο[3]. Επειδή η εικόνα δεν βρίσκεται σήμερα εκεί, εικάζω ότι πρόκειται για την εικόνα που σήμερα ανήκει στη Συλλογή Αβέρωφ. Μία ακόμα εικόνα με τον Ευαγγελισμό με την υπογραφή του Ηλία Μόσκου και τη χρονολογία 1663 βρισκόταν άλλοτε στη Συλλογή Μελά[4]. Τέλος, εικόνα του Ηλία Μόσκου με το ίδιο θέμα και τη χρονολογία 1663, προερχόμενη από τη Συλλογή Κανελλοπούλου, βρίσκεται σήμερα στο Μουσείο Π. και Α. Κανελλοπούλου[5].

Οι περισσότερες από τις συνθέσεις του Ηλία Μόσκου χαρακτηρίζονται από την έντονη επίδραση που δέχεται από δυτικές χαλκογραφίες. Αυτό γίνεται φανερό και στις εικόνες του με τον Ευαγγελισμό της Θεοτόκου. Στην εικόνα του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου (αρ. ευρ. ΒΧΜ 1577) ο Ηλίας Μόσκος μεταφέρει μια σύνθεση από χαρακτικό του 1603 του Francesco Villamena πάνω σε σχέδιο του Ippolito Andreasi[6]. Στην εικόνα του Μετσόβου ο ζωγράφος υιοθετεί πολλά στοιχεία από χαλκογραφία του Jan Sadeler, πάνω σε σχέδιο του Martin de Vos, του 1579[7]. Συγκεκριμένα, η αμφίεση του αρχαγγέλου, η χειρονομία του αριστερού χεριού του και το σκήπτρο με την ελισσόμενη ταινία έχουν μεταφερθεί αυτούσια από το χαρακτικό. Από το ίδιο χαρακτικό εμπνέεται και η στάση

της γονατισμένης Παναγίας μπροστά από τραπέζι-αναλόγιο με ανοιχτό βιβλίο, καθώς και ο τύπος της πολυθρόνας πίσω της. Τέλος, και το κρεβάτι με τον ουρανό προέρχεται από το χαρακτικό του Sadeler.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Ξυγγόπουλος 1957, 241-248. Χατζηδάκης, Δρακοπούλου 1997, 198-203.
2. Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1998, 258-259, αρ. 85. *Κόσμος ΒΜ* 2004, εικ. 156.
3. Σισιλιάνος 1935, 148. Χατζηδάκης, Δρακοπούλου 1997, 200, αρ. 12.
4. Η πληροφορία στο Χατζηδάκης, Δρακοπούλου 1997, 200.
5. Στο ίδιο, 200, αρ. 26.
6. Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1998, 258.
7. Ρηγόπουλος 2006β, Β΄, 2, εικ. 2.

13. Άγιος Γεώργιος Καβαλάρης Δρακοντοκτόνος

Αρ. ευρ. ΙΜΤΜ 49
Διαστ.: 40,8 εκ. μήκος, 32,6 εκ. πλάτος, 2,5 εκ. πάχος
Κρήτη, β΄ μισό 17ου αιώνα
ΣΥΝΤΗΡΗΣΗ: Εργαστήρια Συντήρησης Μουσείου Μπενάκη, 2002 (Στ. Στασινόπουλος)
ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΗ: Βοκοτόπουλος 1990, 85. Βασιλάκη 2000α, 110, εικ. 181

Ο άγιος Γεώργιος, καθισμένος σε γκριζόλευκο άλογο με κοντή χαίτη, καλπάζει προς τα αριστερά. Τα πίσω πόδια του αλόγου πατούν επάνω στο σκοτωμένο δράκοντα, που το κεφάλι του είναι κομμένο και στο σώμα έχει μπηγμένο το κοντάρι του αγίου, κομμένο στα δύο. Το άλογο πατεί στα πίσω πόδια του και υψώνει έντρομο τα μπροστινά. Λίγο πιο πέρα η βασιλοπούλα απομακρύνεται τρομαγμένη. Ο άγιος φορεί κοντό σκούρο πράσινο χιτώνα και θώρακα διακοσμημένο με ερωτιδέα, ελικόφυλλα και λεοντοκεφαλή σε χρυσογραφία. Ο κατακόκκινος μανδύας, στερεωμένος μπροστά στο στέρνο του, ανεμίζει προς τα πίσω. Κρατεί ασπίδα στο αριστερό και ξίφος στο δεξί. Η ασπίδα, ελλειψοειδής, έχει σκούρο μπλε βάθος και χρυσή διακόσμηση με χερουβείμ στην πάνω πλευρά και τρεις λεοντοκεφαλές στην κάτω, η οποία απολήγει σε αιχμή. Το τοπίο αποτελείται από βουνά σε γαιώδη χρώματα, τη μονοτονία των οποίων διακόπτει ποτάμι και πράσινο σκούρο βουνό στα δεξιά. Στο βάθος, αριστερά από τα τείχη της πόλης, ο βασιλιάς με τη συνοδεία και τη φρουρά του παρακολουθεί τον άγιο Γεώργιο να σκοτώνει το δράκοντα. Πάνω από την πόλη, στον ουρανό, υπάρχουν γκρίζα νέφη και ανάμεσά τους τμήμα κόκκινου ουρανού με χρυσές ακτίνες.

Η εικόνα του Μετσόβου υιοθετεί την εικονογραφία του αγίου Γεωργίου καβαλάρη, δρακοντοκτόνου, που καθιέρωσε στη ζωγραφική των Κρητικών εικόνων ο Σίλβεστρος Θεοχάρης (μνείες 1633-1638)[1], όπως δείχνει εικόνα του στη μονή των Αγίων Θεοδώρων στην Κέρκυρα[2]. Η σύνθεση του Θεοχάρη δανείζεται στοιχεία από εκείνη του Μιχαήλ Δαμασκηνού (περ. 1535-1592/1593) στην κεντρική παράσταση της εικόνας του αγίου Γεωργίου με σκηνές του βίου του, που βρίσκεται στο ναό της Θεοτόκου Σπηλαιώτισσας, επίσης στην Κέρκυρα[3]. Και οι δύο συνθέσεις αναδεικνύουν το διηγηματικό χαρακτήρα της δρακοντοκτονίας, προβάλλοντας τη ρωμαλέα μορφή του αγίου και την πάλη του με το δράκοντα, που έχει μόλις σκοτώσει. Και τα συμπληρωματικά στοιχεία της σύνθεσης υπηρετούν την αφηγηματικότητα: η βασιλοπούλα που έντρομη απομακρύνεται από το πεδίο της δράσης και ο βασιλιάς που με την ακολουθία του παρακολουθεί τα γεγονότα από τα τείχη της πόλης. Στο πνεύμα της αφηγηματικής σκηνής είχαν κινηθεί και οι συνθέσεις του Γεώργιου Κλόντζα (1530-1608) και του Εμμανουήλ Τζάνε (περ. 1610-1690), όπως δείχνουν εικόνες τους στο Μουσείο Μπενάκη[4]. Όλες αυτές οι συνθέσεις απομακρύνονται από το πνεύμα της ήρεμης σύνθεσης του αγίου Γεωργίου καβαλάρη δρακοντοκτόνου, που είχε καθιερώσει στο χώρο των φορητών εικόνων ο Κρητικός ζωγράφος Άγγελος κατά το α΄ μισό του 15ου αιώνα, όπως φαίνεται σε εικόνα με την υπογραφή του στο Μουσείο Μπενάκη[5]. Η εικόνα του Αγγέλου δεν εστιάζει στην αφήγηση του γεγονότος, αλλά στο συμβολικό του περιεχόμενο, δηλαδή στη νίκη του καλού, που εκπροσωπεί ο άγιος Γεώργιος, επί του κακού, που εκπροσωπεί ο δράκοντας.

Η σύνθεση του Αγγέλου γνώρισε μεγαλύτερη επιτυχία στο έργο των σύγχρονών του και των μεταγενέστερων ζωγράφων[6], από εκείνες των επώνυμων επίσης ζωγράφων του 16ου και του 17ου αιώνα. Από αυτές, η σύνθεση του Σίλβεστρου Θεοχάρη θα βρει περισσότερους μιμητές, όπως δείχνει τόσο η εικόνα του Μετσόβου, όσο και εκείνη στο Μουσείο Εικόνων της Ραβέννας[7]. Η εικόνα του Μετσόβου αντιγράφει με μεγαλύτερη πιστότητα τη σύνθεση του Σίλβεστρου Θεοχάρη, από την εικόνα της Ραβέννας. Οι εγχάρακτες γραμμές του σχεδίου, που διακρίνονται επάνω στη ζωγραφική επιφάνεια, προδίδουν τη χρήση ανθιβόλου. Μπορεί η εικόνα του Μετσόβου να στηρίχθηκε σε σχετικά καλό πρότυπο, ωστόσο δεν ευτύχησε εικονογραφικά. Η όλη σύνθεση είναι χαλαρή, ιδιαίτερα στα συμπληρωματικά της στοιχεία, όπως στην απόδοση της βασιλοπούλας και του τοπίου, και μόνο ο άγιος Γεώργιος επάνω στο άλογο έχει αποδοθεί με σχετική επιτυχία. Τεχνοτροπικά η εικόνα υιοθετεί τις αρχές της Κρητικής ζωγραφικής με τρόπο

που δείχνει ότι ο ζωγράφος της όχι μόνο τη γνωρίζει καλά, αλλά είναι εξοικειωμένος με αυτήν. Δεν υπάρχει αμφιβολία πως πρόκειται για Κρητικό ζωγράφο που δρα στο β΄ μισό του 17ου αιώνα.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Για το ζωγράφο και το έργο του, βλ. Χατζηδάκης 1987, 314-316.
2. Βοκοτόπουλος 1990, 85, αρ. 56, εικ. 181-182. Επειδή στη εικόνα της Κέρκυρας από το όνομα του ζωγράφου σώζεται μόνο το «*Σίλβεστρος*», ο Βοκοτόπουλος εκφράζει την αμφιβολία για το αν πράγματι πρόκειται για τον Σίλβεστρο Θεοχάρη ή για τον Σίλβεστρο Δέσο. Βλ. Βοκοτόπουλος 1990, 84.
3. Βοκοτόπουλος 1990, 50-51, αρ. 26, εικ. 29.
4. Για την εικόνα του Γεώργιου Κλόντζα, βλ. *Πύλες του Μυστηρίου* 1994, 241-242, αρ. 61 (Α. Δρανδάκη). Για την εικόνα του Εμμανουήλ Τζάνε, βλ. Μπούρα 1994, εικ. 3.
5. Vassilaki 1989, 208-214. Βασιλάκη 1991, 41-49.
6. Επιλεκτικά αναφέρω την εικόνα του Άγγελου Μπιτζαμάνου (1467-1532) με τον άγιο Γεώργιο στην Πινακοθήκη του Βατικανού (Bianco Fiorin 1984, 90, εικ. 5), εκείνη στο Μουσείο του Ελληνικού Ινστιτούτου της Βενετίας, του τέλους του 15ου αι. (Chatzidakis 1962, 119, αρ. 100, πίν. 58. Καζανάκη-Λάππα 2005, 45, αρ. 14) και τη δίζωνη εικόνα με τον άγιο Γεώργιο στην πάνω ζώνη, στο Walters Art Museum της Βαλτιμόρης, που έχει συνδεθεί με το εργαστήριο του Ανδρέα και του Νικόλαου Ρίτζου, του β΄ μισού του 15ου αι. (Vassilaki 1990, 75-81, εικ. 1). Τα παραδείγματα είναι πολλά και κατά τον 16ο και τον 17ο αι. Από αυτά ξεχωρίζω την εικόνα με την υπογραφή του Κρητικού ζωγράφου Εμμανουήλ Λαμπάρδου (1623-1644), άλλοτε στη Συλλογή M. Van Rijn στο Άμστερνταμ (Χατζηδάκης, Δρακοπούλου 1997, 143, αρ. 6, εικ. 75). Επίσης, για παραδείγματα σε εικόνες της Πάτμου, βλ. Χατζηδάκης 1977, 75, αρ. 23, πίν. 92 και 162, αρ. 135, πίν. 64.
7. Angiolini Martinelli 1982, 242-243, αρ. 142, πίν. στη σ. 58. Η Angiolini Martinelli αποδίδει την εικόνα αυτή στον Εμμανουήλ Τζάνε συμπληρώνοντας το σωζόμενο όνομα «*Εμανουήλ*» με το επίθετο Τζάνες. Όμως η εικόνα της Ραβέννας δεν φαίνεται να έχει καμία σχέση, ούτε εικονογραφική ούτε τεχνοτροπική, με την εικόνα του αγίου Γεωργίου στο Μουσείο Μπενάκη, που φέρει την υπογραφή του Εμμανουήλ Τζάνε. Βλ. παραπάνω σημ. 4.

14. Υπαπαντή

Αρ. ευρ. ΙΜΤΜ 52
Διαστ.: 50,6 εκ. μήκος, 35,7 εκ. πλάτος, 2,5 εκ. πάχος
Κρήτη, β΄ μισό 17ου αιώνα
ΣΥΝΤΗΡΗΣΗ: Εργαστήρια Συντήρησης Μουσείου Μπενάκη, 2002 (Φ. Φραγκάκη)
ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΗ: Βασιλάκη 2000α, 110, εικ. 173

Η εικόνα της Υπαπαντής προέρχεται από Δωδεκάορτο τέμπλου, όπως υποδηλώνουν οι διαστάσεις της. Τα πρόσωπα που συμμετέχουν στο γεγονός (Λουκ. β΄ 22-38) καταλαμβάνουν όλο το πρώτο επίπεδο της σύνθεσης. Πρώτος από δεξιά ο δίκαιος Συμεών πατεί σε βάθρο με δύο σκαλοπάτια. Κρατεί τον Χριστό-βρέφος και με τα δύο του χέρια καλυμμένα από το ιμάτιό του και τον προτείνει στην Παναγία, που στέκεται απέναντί του τείνοντας το δεξί της χέρι προς αυτόν. Πίσω από την Παναγία βρίσκεται η προφήτιδα Άννα στραμμένη προς τα πίσω, προς τον Ιωσήφ. Η Άννα κάνει χειρονομία ομιλίας με το δεξί της χέρι και κρατεί στο αριστερό ανοικτό ειλητάριο με την προφητεία της γραμμένη με μαύρα κεφαλαία γράμματα: «*Τοῦτο τὸ | βρέφος | οὐρανὸν | κ(αὶ) γῆν ἐ|στερέωσ|εν*». Ο Ιωσήφ κρατεί ζευγάρι τρυγόνων ή περιστεριών στα χέρια του[1] που καλύπτονται από το ιμάτιό του. Μεταξύ του Συμεών και της Παναγίας τοποθετούνται τα βημόθυρα, που οδηγούν στο χώρο του ιερού, όπου, σύμφωνα με το κείμενο του ευαγγελίου, έλαβε χώρα η σκηνή. Κάτω από κιβώριο, που στηρίζεται σε τέσσερις ραδινούς κιονίσκους με περίτεχνα κιονόκρανα, τοποθετείται η αγία Τράπεζα με κόκκινη χρυσοκέντητη ποδέα και κλειστό ευαγγέλιο επάνω της. Τη σύνθεση κλείνουν δύο ψηλά οικοδομήματα, αριστερά και δεξιά, που τα ενώνει οριζόντιος τοίχος ανάμεσά τους. Το δεξί απολήγει σε στήλη με κιονόκρανο και ανθοδοχείο στην κορυφή του. Το αριστερό οικοδόμημα, λοξά τοποθετημένο στο χώρο, είναι πυργόσχημο με ορθογώνια θύρα, τοξωτό τύμπανο και δύο κιλλίβαντες, που έχουν διακοσμητικό μόνο ρόλο, καθώς δεν στηρίζουν τίποτε.

Ο ζωγράφος της εικόνας επέλεξε να ντύσει τις μορφές με χρώματα που δημιουργούν ευχάριστη ισορροπία. Τα ιμάτια του Συμεών και του Ιωσήφ είναι τριανταφυλλιά. Οι χιτώνες της Παναγίας, του Ιωσήφ και του Συμεών είναι γαλάζιοι με λευκά φωτίσματα. Η προφήτιδα Άννα είναι ντυμένη σε τόνους του λαδοπράσινου, ανοικτού για το χιτώνα και σκούρου για το ιμάτιό της. Ο Χριστός φορεί ανοικτό γαλάζιο χιτώνα με χρυσά κεντήματα και πορτοκαλί ιμάτιο με χρυσοκοντυλιές. Σε αυτή την ήρεμη χρωματική ισορροπία, το σκούρο πορφυρό μαφόριο της Παναγίας δημιουργεί μιαν έντονη αντίθεση.

Η επιγραφή «*Ἡ Ὑπα/παντὴ τοῦ Χρι[στοῦ]*» είναι γραμμένη με κόκκινα κεφαλαία γράμματα επάνω στο χρυσό βάθος, αριστερά και δεξιά του κιβωρίου. Στο μέτωπο του πρώτου σκαλοπατιού του βάθρου που πατεί ο Συμεών διαβάζεται η επιγραφή: «*Χεὶρ Βίκτωρα ¸αχξδ΄*» (1664). Αυτό υποδηλώνει ότι η εικόνα είναι έργο του Κρητικού ζωγράφου Βίκτωρος (μνείες 1660-1697). Όμως αν παρατηρήσουμε την υπογραφή με προσοχή θα διαπιστώσουμε μιαν αναντιστοιχία, ικανή να στηρίξει την άποψη πως η υπογραφή αυτή είναι πλαστή. Σε όλες τις σωζόμενες υπογραφές το όνομα του ζωγράφου εμφανίζεται στον τύπο της γενικής «*Βίκτωρος*» ή «*Βίκτορος*»[2] και ποτέ «*Βίκτωρα*», όπως συμβαίνει στην εικόνα του Μετσόβου. Οι πλαστές υπογραφές, όπως θα δούμε και σε άλλες εικόνες της Συλλογής Αβέρωφ, αποτελούν σύνηθες φαινόμενο[3] σε εικόνες τόσο ιδιωτικών συλλογών όσο και μουσείων. Αυτές πολλές φορές οφείλονται σε επέμβαση των αρχαιοπωλών, προκειμένου να διαθέσουν τις προς πώληση εικόνες τους σε υψηλότερη τιμή. Υπάρχουν όμως και περιπτώσεις προσθήκης πλαστής υπογραφής και χρονολογίας κατά την επιζωγράφηση του έργου, όπως για παράδειγμα συνέβη με τον Κρητικό ζωγράφο του 18ου αιώνα, Ιωάννη Κορνάρο, ο οποίος έβαλε αυθαίρετες υπογραφές και χρονολογήσεις σε εικόνες της μονής Σινά, τις οποίες εκλήθη να επιζωγραφίσει στις τελευταίες δεκαετίες του 18ου αιώνα[4].

Το εικονογραφικό σχήμα της σκηνής, προσφιλές στις Κρητικές εικόνες από τον 15ο αιώνα[5], έχει παλαιολόγειες καταβολές[6]. Την αρχέτυπη Κρητική εικόνα, που αποκρυσταλλώνει και καθιερώνει τον εικονογραφικό αυτό τύπο, είναι λογικό να αναζητήσουμε στο έργο των μεγάλων ζωγράφων του 15ου αιώνα, όπως ο Άγγε-

λος, στον οποίο εξάλλου οφείλεται η αποκρυστάλλωση της σύνθεσης ενός ‘‘συναφούς’’ θέματος, των Εισοδίων της Θεοτόκου[7]. Όμως, εικόνα με την Υπαπαντή, που είτε να φέρει την υπογραφή είτε να αποδίδεται στον Άγγελο δεν γνωρίζουμε. Το γεγονός ότι η Υπαπαντή στο πλαίσιο της σύνθετης εικόνας του Νικόλαου Ρίτζου με τη Δέηση, σκηνές Δωδεκαόρτου και αγίους, έχει ακριβώς το ίδιο εικονογραφικό σχήμα[8] επιτρέπει τουλάχιστον να συνδέσουμε την αρχέτυπη Κρητική εικόνα του 15ου αιώνα με το εργαστήριο των Ρίτζων, Ανδρέα και Νικόλαου. Αυτό το εικονογραφικό σχήμα της Υπαπαντής θα αντιγραφεί ‘‘κατά γράμμα’’ από τους ζωγράφους του 16ου[9] και του 17ου αιώνα[10], Κρητικούς και μη[11]. Τα παραδείγματα αυτά παραλλάσσουν σε λεπτομέρειες[12] αλλά κρατούν το βασικό σχήμα, τόσο ως προς τη διάταξη και τη θέση των μορφών στη σύνθεση, όσο και ως προς τη μορφή του ιερού και των κτισμάτων του βάθους.

Η σύνθεση της εικόνας του Μετσόβου ακολουθεί πολύ πιστά αυτό το εικονογραφικό σχήμα δημιουργώντας μιαν εύρυθμη παράσταση. Τα πρόσωπα πλάθονται με σκούρο προπλασμό που δεν καλύπτεται εκεί που χρειάζεται για να δημιουργήσει σκιές, αλλά και ρυτίδες στον ηλικιωμένο Συμεών, τον Ιωσήφ και την Άννα. Στο πρόσωπο της Παναγίας και του Χριστού η σάρκα είναι ροδαλή με κόκκινες πινελιές στα μάγουλα.

Σε όλη την επιφάνεια της εικόνας υπάρχουν εγχάρακτες γραμμές, που παρακολουθούν τα περιγράμματα των μορφών και της ενδυμασίας τους και μαρτυρούν τη χρήση ανθιβόλου για την παραγωγή της εικόνας, πράγμα συνηθισμένο για την εποχή που η εικόνα ζωγραφίστηκε.

Παρόλο που, όπως δείξαμε, η εικόνα του Μετσόβου φέρει πλαστή υπογραφή του ζωγράφου Βίκτωρος, η χρονολογία 1664 που αναγράφεται δίπλα της και που λογικά θα πρέπει να είναι επίσης πλαστή, τοποθετεί την εικόνα στο β΄ μισό του 17ου αιώνα, στην περίοδο που θα πρέπει να χρονολογηθεί με εικονογραφικά και τεχνοτροπικά κριτήρια. Ο ζωγράφος της ακολουθεί με συντηρητικό τρόπο, τόσο το εικονογραφικό πρότυπο, όσο και τις τεχνοτροπικές αρχές της Κρητικής ζωγραφικής, και επομένως μπορεί να ενταχθεί στο συντηρητικό ρεύμα του 17ου αιώνα που συνειδητά επιστρέφει στον 15ο αιώνα.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Σύμφωνα με το Κατά Λουκά ευαγγέλιο (β΄ 25), «*ζεύγος τρυγόνων ή δύο νεοσσούς περιστερών*». Γενικότερα, βλ. *LChrI* 1 (1974) 473-477 (E. Lucchesi Palli, L. Hoftscholte).
2. Χατζηδάκης 1987, 192.
3. Βλ. για παράδειγμα την εικόνα με τον Μιχαήλ αρχάγγελο, στην οποία υπάρχει η πλαστή υπογραφή του Μιχαήλ Δαμασκηνού, αρ. 17 στον παρόντα κατάλογο. Αν ανατρέξουμε στους δύο τόμους *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση*, Χατζηδάκης 1987 και Χατζηδάκης, Δρακοπούλου 1997, θα βρούμε αναρίθμητες περιπτώσεις εικόνων με υπογραφές επώνυμων ζωγράφων, που θεωρούνται πλαστές. Βλ. για παράδειγμα το λήμμα για τον ζωγράφο Μιχαήλ Δαμασκηνό, όπου απαριθμούνται 30 εικόνες με πλαστή υπογραφή. Χατζηδάκης 1987, 245-256. Επίσης, η υπογραφή του ζωγράφου Βίκτωρα θεωρείται πλαστή σε 12 εικόνες. Χατζηδάκης 1987, 198-199.
4. Βασιλάκη 1981, 292-293, αναφέρεται στην υπογραφή του ζωγράφου Αγγέλου, που εμφανίζεται σε τύπο (*Χεὶρ κὺρ Ἀγγέλου τοῦ Κρητός*) που διαφέρει εκείνου («*Χεὶρ Ἀγγέλου*»), που ο ζωγράφος χρησιμοποιεί στις εικόνες του. Ο τύπος υπογραφής που φέρουν αρκετές εικόνες στο Σινά, όπου εκτός από το όνομα του ζωγράφου εμφανίζεται και ο τόπος καταγωγής του, θα πρέπει να μας κάνει καχύποπτους ως προς το πόσες από αυτές έφεραν εξαρχής την υπογραφή του συγκεκριμένου ζωγράφου, στην οποία ο Ιωάννης Κορνάρος, Κρητικός και ο ίδιος, προσέθεσε και τη φράση «*τοῦ Κρητός*» και αυθαίρετες χρονολογίες. Βλ. για παράδειγμα εικόνα με την Υπαπαντή και την ύποπτη υπογραφή «*Χεὶρ Δαμασκηνοῦ Κρητός*» (Δρανδάκης 1990, 129-130, εικ. 89). Ο Χατζηδάκης αρχικά θεώρησε πλαστή τη συγκεκριμένη υπογραφή, άποψη που επιβεβαιώθηκε μετά τον καθαρισμό της εικόνας (Χατζηδάκης 1977, 79, σημ. 4 και Χατζηδάκης 1987, 246, αρ. 28, σημ. 84).
5. Εικόνες στη μονή του Αγίου Ιωάννου του Θεολόγου στην Πάτμο (Χατζηδάκης 1977, 78-79, αρ. 26, πίν. 24) και στο Μητροπολιτικό Μουσείο της Νέας Υόρκης (Baetjer 1995, 22, εικ. στη σ. 223).

6. Ξυγγόπουλος 1929, 328-339.
7. Πρόκειται για τη δεσποτική εικόνα με τα Εισόδια της Θεοτόκου της Συλλογής Δ. Λοβέρδου, που φυλάσσεται στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο. Χατζηδάκη 1983, 18-19, αρ. 3. Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1998, 108-109, αρ. 29.
8. Η εικόνα βρισκόταν στο σκευοφυλάκιο του παλαιού ορθόδοξου ναού των Ταξιαρχών στο Σεράγεβο. Χατζηδάκης 1977, πίν. 202. Βοκοτόπουλος 2005, εικ. 1 και 4 (λεπτομέρεια με την Υπαπαντή).
9. Ο Θεοφάνης υιοθετεί αυτό το εικονογραφικό σχήμα για την παράσταση της Υπαπαντής τόσο στις τοιχογραφίες του, στη μονή Αναπαυσά (Σοφιανός, Τσιγαρίδας 2003, 91-92, πίν. στη σ. 197) και στη Μεγίστη Λαύρα, όσο και σε εικόνες, που του αποδίδονται, όπως σε εκείνη από το Δωδεκάορτο του τέμπλου της μονής Σταυρονικήτα. Βλ. Καρακατσάνη 1974, 72-73. Στον Μιχαήλ Δαμασκηνό αποδίδεται εικόνα με την Υπαπαντή (Chatzidakis 1962, 63-64, αρ. 40, πίν. 29) και στον Γεώργιο Κλόντζα άλλη ομώνυμη εικόνα στο Μουσείο του Ελληνικού Ινστιτούτου της Βενετίας (Chatzidakis 1962, 81, αρ. 53, πίν. 40). Βλ. επίσης εικόνα στην Ενορία Σπηλιάς Κισάμου στην Κρήτη (*Εικόνες Κρητικής Τέχνης* 1993, 515-516, αρ. 161 [Μ. Μπουρμπουδάκης]).
10. Εικόνα με την υπογραφή του Φιλόθεου Σκούφου και τη χρονολογία 1669 στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο (Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1998, 250-251, αρ. 81).
11. Βλ. για παράδειγμα δύο Κυπριακές εικόνες του 16ου αι., η μία από τον Άγιο Κασσιανό της Λευκωσίας, σήμερα στο Βυζαντινό Μουσείο του Ιδρύματος Αρχιεπισκόπου Μακαρίου Γ΄ (Παπαγεωργίου 1991, 155, 158), και η άλλη από το ναό των Αγίων Βαρνάβα και Ιλαρίωνος στην Περιστερώνα Μόρφου. *Θεοτόκος/Madonna* 2005, 72-73, αρ. 18 (Χρ. Χατζηχριστοδούλου).
12. Για παράδειγμα, άλλοτε υπάρχει βήλο στο κιβώριο του ιερού και άλλοτε όχι, άλλοτε τοποθετείται δοχείο με ή χωρίς άνθη στο κτίριο πίσω από τον Συμεών και άλλοτε όχι.

15. Έγερση του Λαζάρου

Αρ. ευρ. ΙΜΤΜ 58
Διαστ.: 65,8 εκ. μήκος, 47,8 εκ. πλάτος, 2,4 εκ. πάχος
Κρήτη, 17ος αιώνας
ΣΥΝΤΗΡΗΣΗ: Εργαστήρια Συντήρησης Μουσείου Μπενάκη, 2002 (Δ. Δούμας)
ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΗ: Βασιλάκη 2000α, 111, εικ. 184

Η παράσταση με την Έγερση του Λαζάρου στηρίζεται στη διήγηση του γεγονότος από το Κατά Ιωάννην ευαγγέλιο (ια΄ 1-44). Στην εικόνα αναπτύσσεται μια συμμετρική σύνθεση, οι άξονες της οποίας ορίζονται από τα δύο βουνά του βάθους, που καθώς διασταυρώνονται δημιουργούν ένα τρίτο, τριγωνικό επίπεδο ανάμεσά τους, όπου τοποθετούνται τα τείχη της Βηθανίας. Ο Χριστός βρίσκεται μπροστά από το αριστερό βουνό, ο σαβανωμένος Λάζαρος μπροστά από το δεξί και οι Ιουδαίοι της Βηθανίας στο τριγωνικό κενό ανάμεσά τους. Σε πρώτο επίπεδο τοποθετούνται οι δύο αδελφές του Λαζάρου, η Μαρία, πεσμένη στο έδαφος, να προσκυνά τα πόδια του Χριστού, και η Μάρθα δίπλα της να έχει γονατίσει. Πίσω από τον Χριστό βρίσκεται η ομάδα των αποστόλων που μοιάζει να βγαίνει μέσα από το σπηλαιώδες άνοιγμα του αριστερού βουνού. Στην τοξωτή είσοδο του λαξευμένου στο δεξί βουνό τάφου, στέκεται ο Λάζαρος. Ένας νεαρός υπηρέτης έχει μόλις μετακινήσει την ταφόπλακα και την ακουμπά στο έδαφος, ενώ ένας δεύτερος κρατεί τις άκρες από τις κειρίες του σάβανου του Λαζάρου. Από τα τείχη της Βηθανίας εξέρχεται το πλήθος των Ιουδαίων, που είχαν προστρέξει στις δύο αδελφές μόλις πληροφορήθηκαν το γεγονός της ανάστασης του αδελφού τους. Ο πρώτος από αυτούς καλύπτει με το ιμάτιο τη μύτη του για να προστατευθεί από τη δυσοσμία του Λαζάρου. Το έδαφος αποτελείται από φαιόγκριζους γυμνούς βράχους με διάσπαρτες πέτρες και ελάχιστη βλάστηση. Επιγραφή με κόκκινα κεφαλαία γράμματα επάνω στο χρυσό βάθος, ψηλά στο μέσο αναφέρει: «*Ἡ [Ἔ]γερσι]ς τοῦ Λαζάρου*».

Αυτό το εικονογραφικό σχήμα της Έγερσης του Λαζάρου, που έχει τις καταβολές του στην παλαιολόγεια τέχνη, καθιερώνεται στο χώρο της Κρητικής ζωγραφικής τον 15ο αιώνα. Θα ήταν λογικό να αναζητήσουμε την αρχέτυπη σύνθεση στο έργο των επώνυμων ζωγράφων του 15ου αιώνα, του Αγγέλου και του Ανδρέα Ρίτζου, όμως καμία εικόνα με την Έγερση του Λαζάρου και την υπογραφή τους δεν έχει σωθεί. Τα πρωιμότερα Κρητικά παραδείγματα, που γνωρίζουμε, χρονολογούνται στο β΄ μισό και στο τέλος του 15ου αιώνα, όπως διπλή εικόνα με την Έγερση του Λαζάρου και τη Βαϊοφόρο στη μονή του Θεολόγου στην Πάτμο[1], εικόνα της Συλλογής Λοβέρδου με την πλαστή υπογραφή του Ιωάννη Κυπρίου και τη χρονολογία 1587[2], καθώς και τα βημόθυρα της μονής Γουβερνέτου[3].

Τα πλησιέστερα εικονογραφικά παράλληλα της εικόνας του Μετσόβου εντοπίζονται σε έργα του Θεοφάνη Στρελίτζα Μπαθά κατά το α΄ μισό του 16ου αιώνα, όπως στις τοιχογραφίες της μονής του Αγίου Νικολάου Αναπαυσά στα Μετέωρα (1527), του καθολικού της Μεγίστης Λαύρας (1535) και της μονής Σταυρονικήτα (1546)[4], καθώς και στις εικόνες Δωδεκαόρτου της Λαύρας και της Σταυρονικήτα[5]. Στον Θεοφάνη έχει επίσης αποδώσει η Νανώ Χατζηδάκη εικόνα Δωδεκαόρτου στο Μουσείο Μπενάκη, που προέρχεται από τη Συλλογή Βελιμέζη και ακολουθεί όμοιο εικονογραφικό σχήμα[6]. Ο Κρητικός ζωγράφος Γεώργιος Κλόντζας (β΄ μισό 16ου αιώνα) θα ζωγραφίσει σε αυτό το εικονογραφικό σχήμα την Έγερση του Λαζάρου στο αριστερό εσωτερικό φύλλο τριπτύχου με σκηνές Δωδεκαόρτου στη μονή του Θεολόγου στην Πάτμο[7]. Αυτήν την εικονογραφία θα υιοθετήσουν και οι Κρητικές εικόνες του 17ου αιώνα, όπως εικόνα Δωδεκαόρτου με την υπογραφή του Εμμανουήλ Τζάνε από την εκκλησία του Αγίου Γεωργίου στο Φρούριο της Κέρκυρας, σήμερα στο Μουσείο της Αντιβουνιώτισσας[8], καθώς και εκείνη στο Μουσείο Εικόνων του Ελληνικού Ινστιτούτου της Βενετίας[9].

Η εικόνα του Μετσόβου πριν από τη συντήρησή της στα Εργαστήρια του Μουσείου Μπενάκη (2002) είχε υποστεί, άγνωστο πότε, δραστικό καθαρισμό, κατά τη διάρκεια του οποίου αφαιρέθηκε το ζωγραφικό στρώμα του έργου σε διάσπαρτα σημεία και αποκαλύφθηκε το εγχάρακτο σχέδιο επάνω στο γύψινο υπόστρωμα: στο γαλάζιο χιτώνα της Μαρίας, σε τμήμα του ιματίου δύο αποστόλων, που

στέκονται πίσω από τον Πέτρο στην αριστερή ομάδα, στο ιμάτιο δύο Ιουδαίων από τη δεξιά ομάδα, στο εφαρμοστό παντελόνι του υπηρέτη που κρατεί τις δύο άκρες από το σάβανο του Λαζάρου και στην ταφόπλακα, που έφραζε τον τάφο του. Το εγχάρακτο σχέδιο υποδηλώνει τη χρήση ανθιβόλου. Στο Φάκελο Ξυγγόπουλου του Μουσείου Μπενάκη περιλαμβάνεται ανθίβολο (αρ. ευρ. 33251) με την Έγερση του Λαζάρου (εικ. 15.1), που ακολουθεί αυτό το εικονογραφικό σχήμα της σύνθεσης με λίγες διαφοροποιήσεις[10].

15.1. Μουσείο Μπενάκη. Ανθίβολο με την Έγερση του Λαζάρου (αρ. ευρ. 33251)

Ο ζωγράφος της εικόνας του Μετσόβου είχε στη διάθεσή του ένα ανθίβολο, που του προσέφερε μια παράσταση εικονογραφικά στιβαρή και καλά δομημένη. Το ανθίβολο φαίνεται ότι δεν του έδωσε μόνο την εικονογραφία της σκηνής, αλλά και τα χρώματα που θα χρησιμοποιούσε. Είναι γνωστό ότι πολλές φορές επάνω στο ανθίβολο σημειώνονται και ενδείξεις χρωμάτων. Αυτό πρέπει να συνέβη με το ανθίβολο της εικόνας του Μετσόβου, γιατί πολλά από τα χρώματα που χρησιμοποιήθηκαν, ιδιαίτερα για τις ενδυμασίες των μορφών, είναι ταυτόσημα με εκείνα που είχε χρησιμοποιήσει ο Θεοφάνης στην εικόνα της μονής Σταυρονικήτα. Στις ενδυμασίες των προσώπων κυριαρχούν τα σκούρα χρώματα, αλλά σε αυτά προστίθενται πολλές φορές ζωηροί χρωματισμοί του κίτρινου της ώχρας, του πορτοκαλί και του πορφυρού κόκκινου. Εκεί που ο ζωγράφος του Μετσόβου απομακρύνθηκε από το πρότυπό του ήταν στο χρωματικό υπόστρωμα που δημιούργησε με τα δύο βουνά σε χρώματα γαιώδη και τα τείχη της Βηθανίας σε τόνους του τριανταφυλλί. Στις αδυναμίες της σύνθεσης της εικόνας του Μετσόβου ανήκει η αδέξια απόδοση του εδάφους με τους γυμνούς βράχους, τις διάσπαρτες πέτρες και τη χαμηλή βλάστηση. Άγνωστο γιατί στο σημείο αυτό απομακρύνθηκε από το πρότυπό του. Τεχνοτροπικά η εικόνα εκτελέστηκε με τον τρόπο της Κρητικής ζωγραφικής: με σκούρο καστανό προπλασμό, που φωτίζεται από αλλεπάλληλα στρώματα ανοιχτότερων τόνων και από την πλούσια χρήση φώτων με τη μορφή παράλληλων λεπτών, λευκών γραμμών.

Όσο κι αν η εικόνα του Μετσόβου έγινε με τον τρόπο του Θεοφάνη, η ποιοτική απόσταση που τη χωρίζει από το πρότυπό της είναι μεγάλη. Στον 17ο αιώνα που πιστεύω ότι ζωγραφίζεται η εικόνα του Μετσόβου η παρακαταθήκη του Θεοφάνη ήταν μεν ακόμα πολύ ζωντανή, αλλά δεν βρισκόταν πάντα στα χέρια άξιων συνεχιστών.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Χατζηδάκης 1977, 77-78, αρ. 25, πίν. 23, όπου αναλύονται και οι παλαιολόγειες καταβολές της σύνθεσης, όπως επίσης και στο Χατζηδάκη 1997, 130-133. Γενικότερα, βλ. *LChrI* 3 (1974) 33-38 (H. Meurer).
2. Χατζηδάκη 1997, 133. Απεικόνισή της στο Ξυγγόπουλος 1957, πίν. 42.1.
3. *Εικόνες Κρητικής Τέχνης* 1993, 492, αρ. 136 (Μ. Ανδριανάκης).
4. Σοφιανός, Τσιγαρίδας 2003, πίν. στη σ. 200.
5. Chatzidakis 1969-1970, εικ. 38, 73. Καρακατσάνη 1974, 78, εικ. 20.
6. Χατζηδάκη 1997, 130-139, αρ. 12, εικ. 58.
7. Χατζηδάκης 1977, 107-108, αρ. 62, πίν. 42.
8. Χωρέμης 1981, 221, φωτ. 4. Βοκοτόπουλος 1990, 106.
9. Chatzidakis 1962, 103, αρ. 73, πίν. 52. Καζανάκη-Λάππα 2005, αρ. 50.
10. Στο ανθίβολο οι Ιουδαίοι εξέρχονται από δύο πύλες των τειχών της Βηθανίας και όχι από μία, ενώ στα δεξιά του Λαζάρου στέκεται ανδρική μορφή που σκεπάζει τη μύτη της με το ιμάτιο.

16. Παναγία Γλυκοφιλούσα

Αρ. ευρ. ΙΜΤΜ 42
Διαστ.: 21,5 εκ. μήκος, 17,6 εκ. πλάτος, 2,1 εκ. πάχος
ΖΩΓΡΑΦΟΣ: Ιωάννης Τζένος (μνείες 1660-1682)
ΣΥΝΤΗΡΗΣΗ: Εργαστήρια Συντήρησης Μουσείου Μπενάκη, 2002 (Λ. Φαρμακαλίδου)
ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΗ: Αδημοσίευτη

Η Θεοτόκος εικονίζεται μέχρι τη μέση να στρέφεται κατά τα τρία τέταρτα προς τα δεξιά κρατώντας τον Χριστό στην αγκαλιά της. Το δεξί της χέρι είναι περασμένο κάτω από το πόδι του, και το αριστερό της βρίσκεται προστατευτικά πίσω από την πλάτη του και τον συγκρατεί. Ο Χριστός την αγκαλιάζει έχοντας περασμένο το δεξί του χέρι κάτω από το μαφόριο, επάνω στο γυμνό λαιμό της και με το αριστερό του αρπάζει την άκρη του μαφορίου της. Την τρυφερότητα της σκηνής επιτείνει ο τρόπος που η Παναγία χαμηλώνει την κεφαλή της και ακουμπά το αριστερό της μάγουλο επάνω στο δεξί του Χριστού. Η αμφίεση της Παναγίας αποτελείται από σκούρο γαλάζιο χιτώνα με χρυσή παρυφή στο λαιμό και τα μανίκια, κεκρύφαλο επίσης γαλάζιου χρώματος και πορφυρό μαφόριο με χρυσό τελείωμα και κρόσσια στο δεξιό ώμο. Ο Χριστός φορά γκριζόλευκο χιτώνα διάστικτο με χρυσά κοσμήματα και ιμάτιο σκούρο πορτοκαλί με πυκνές χρυσοκοντυλιές, που καλύπτει πλούσια τη δεξιά πλευρά και το κάτω μέρος του σώματός του, αφήνοντας ακάλυπτη την αριστερή. Οι φωτοστέφανοί τους φέρουν περίγραμμα από εμπίεστους ρόδακες και του Χριστού είναι ένσταυρος. Το χρυσό βάθος της παράστασης έχει σχεδόν εξ ολοκλήρου καταστραφεί. Οι βραχυγραφίες «*Μή(τη)ρ Θ(εο)ῦ*» και «*Ἰ(ησοῦ)ς Χ(ριστὸ)ς*», γραμμένες με κόκκινα μεγάλα γράμματα επάνω στο βάθος της εικόνας, αποτελούν μεταγενέστερη προσθήκη.

Στην κάτω αριστερή γωνία της εικόνας διαβάζεται η επιγραφή: «*Ἰω. Τζένου*», γραμμένη με λεπτά, χρυσά κεφαλαία γράμματα επάνω στο σκούρο βάθος. Πρόκειται για την υπογραφή του ζωγράφου Ιωάννου Τζεν ή Τζένου ή Ντζένου, ο οποίος υποθέτουμε ότι ήταν μέλος της βενετοκρητικής οικογένειας των Τζεν (Zen)[1], χωρίς όμως να διαθέτουμε καμιά αρχειακή μαρτυρία για τον ίδιο. Πηγή πληροφοριών για το έργο του αποτελούν οι εικόνες που φέρουν την υπογραφή του και βρίσκονται στην Κέρκυρα[2], στο Μουσείο της μονής Πεντέλης[3] και σε ιδιωτικές συλλογές της Ελλάδας και του εξωτερικού[4]. Οι χρονολογίες που αναγράφονται σε ορισμένες από αυτές τοποθετούν την καλλιτεχνική του δραστηριότητα ανάμεσα στα έτη 1660 και 1682. Η εικόνα του με την Παναγία Πλατυτέρα, αρχαγγέλους, αποστόλους και ιεράρχες (1677) από το Νεκροταφείο της Κέρκυρας[5], και το θυρόφυλλο με τον άγιο Ιωάννη τον Δαμασκηνό (1682) στο Μουσείο της Αντιβουνιώτισσας[6], αντιγράφουν τόσο πιστά έργα του Εμμανουήλ Τζάνε Μπουνιαλή με το ίδιο θέμα, ώστε έχουν οδηγήσει στην άποψη ότι διετέλεσε συνεργάτης του[7].

Η υπογραφή «*Ἰω. Τζένου*» στην εικόνα του Μετσόβου είναι γραφολογικά εντελώς διαφορετική από εκείνη που υπάρχει στο θυρόφυλλο με τον άγιο Ιωάννη τον Δαμασκηνό[8]. Όμως η τελευταία φαίνεται ότι είναι το αποτέλεσμα επιζωγράφησης της αρχικής υπογραφής, που το θυρόφυλλο έφερε. Το γεγονός ότι δεν μπορέσαμε να δούμε από κοντά τις υπογραφές που υπάρχουν σε άλλα έργα του Ιωάννη Τζένου, μας αποτρέπει από τη διατύπωση κάθε αμφιβολίας σχετικής με την αυθεντικότητα των υπογραφών.

Το θέμα της Παναγίας Ελεούσας ή Γλυκοφιλούσας[9], είναι γνωστό στη βυζαντινή τέχνη τουλάχιστον από τα μέσα του 10ου αιώνα[10], όπως δείχνει η τοιχογραφία στη Νέα Εκκλησία του Tokalı (945-953) στην Καππαδοκία[11]. Στην τοιχογραφία αυτή η Βρεφοκρατούσα Παναγία έχει απεικονιστεί σε εικονογραφική παραλλαγή παρόμοια με εκείνην που εξετάζουμε στην εικόνα του Μετσόβου. Το γεγονός ότι η συγκεκριμένη εικονογραφική παραλλαγή συνδέθηκε με περιώνυμα έργα που θεωρούνται Κωνσταντινουπολίτικης προέλευσης, όπως η εικόνα του Βλαντιμίρ (περ. 1131)[12] και εκείνη της μονής του Πετριτζού/Bačkovo (τέλος 11ου - αρχές 12ου αιώνα)[13], υποδηλώνει την ύπαρξη στην πρωτεύουσα του Βυζαντίου μιας αρχέτυπης λατρευτικής εικόνας, τόσο σημαντικής, ώστε να αντιγραφεί σε έργα ιδιαίτερης σημασίας, όπως τα παραπάνω. Δεν είναι της στιγμής να αναφερθούμε

περισσότερο στην εικονογραφική αυτή παραλλαγή, όπως διασώθηκε σε απεικονίσεις, που χρονολογούνται από τον 12ο μέχρι και τα μέσα του 15ου αιώνα[14]. Περισσότερο ενδιαφέρει εδώ η διάδοση που το θέμα γνώρισε στα χρόνια μετά την Άλωση και μάλιστα στο έργο Κρητικών ζωγράφων, επωνύμων και μη. Οι Κρητικές εικόνες προσφέρουν πολλές εικονογραφικές παραλλαγές της Παναγίας Γλυκοφιλούσας[15], ανάλογα με τη θέση της κεφαλής της Παναγίας, από τον αν ακουμπά ή όχι το μάγουλο του Χριστού, από τη θέση των χεριών της, καθώς και από τη θέση των χεριών και των πελμάτων του Χριστού[16]. Η παραλλαγή που υιοθέτησε ο Ιωάννης Τζένος στην εικόνα του Μετσόβου συναντάται σε Κρητικές εικόνες, οι πρωιμότερες από τις οποίες χρονολογούνται στις τελευταίες δεκαετίες του 15ου αιώνα. Συγκεκριμένα, οι εικόνες της Παναγίας Γλυκοφιλούσας σε ιδιωτική συλλογή της Ρώμης, του γ΄ τετάρτου του 15ου αιώνα[17], στο Μουσείο Εικόνων της Ραβέννας, του τέλους του 15ου ή των πρώτων δεκαετιών του 16ου αιώνα[18], στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο (αρ. ευρ. Τ224), του τέλους του 15ου ή των αρχών του 16ου αιώνα[19], στη Συλλογή Τσακύρογλου, του τέλους του 15ου ή των αρχών του 16ου αιώνα[20], στη μονή Σινά, του α΄ μισού του 16ου αιώνα[21], στο ναό του Αγίου Μηνά στη Νάξο, του τέλους του 16ου αιώνα[22], στη Συλλογή της Ρένας Ανδρεάδη[23] και σε ιδιωτική συλλογή της Ελβετίας[24], του τέλους του 16ου αιώνα, παρουσιάζουν πολλά κοινά εικονογραφικά στοιχεία με την Παναγία Γλυκοφιλούσα στο Μέτσοβο. Ο χιτώνας που φορά ο Χριστός στην εικόνα του Μετσόβου με το ασυνήθιστο τελείωμα στο λαιμό απομακρύνεται από τον παραδοσιακό βυζαντινό χιτώνα του Κυρίου. Όμοιου τύπου χιτώνα φορά ο Χριστός στις εικόνες του Αγίου Μηνά στη Νάξο και της Συλλογής Ανδρεάδη.

Ο Ιωάννης Τζένος δημιουργεί μια παραδοσιακή σύνθεση της Παναγίας Γλυκοφιλούσας, τόσο εικονογραφικά όσο και τεχνοτροπικά, στηριγμένος στα πρότυπα των Κρητικών εικόνων του 15ου και του 16ου αιώνα. Ο προπλασμός που χρησιμοποιεί δεν είναι τόσο σκοτεινός, όσο συνηθίζεται στα έργα των Κρητικών ζωγράφων. Είναι καστανέρυθρος, και αυτό τον οδηγεί στο να χρησιμοποιεί μια μαύρη λεπτή γραμμή για να δημιουργήσει το περίγραμμα των προσώπων της Παναγίας και του Χριστού, στο σημείο όπου εφάπτονται. Ο καστανέρυθρος προπλασμός εύκολα αποκτά το ροδαλό χρώμα της σάρκας και η χρήση των φώτων περιορίζεται στα εξέχοντα σημεία του προσώπου, όπως πάνω από τα φρύδια, στα ζυγωματικά, στη μύτη και το πηγούνι. Για το περίγραμμα των ματιών, της μύτης και του στόματος καταφεύγει και πάλι στη χρήση μιας λεπτής, μαύρης γραμμής.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Βοκοτόπουλος 1990, 142, σημ. 1.
2. Δύο εικόνες του βρίσκονται στην Κέρκυρα: η Θεοτόκος Πλατυτέρα στο Δημοτικό Νεκροταφείο και ο άγιος Ιωάννης ο Δαμασκηνός στο Μουσείο Αντιβουνιώτισσας. Βλ. παρακάτω σημ. 5 και 6.
3. Πρόκειται για πέντε δεσποτικές εικόνες του παλαιού τέμπλου της μονής Πεντέλης, σήμερα στο Μουσείο της μονής. Βολανάκης 1974, 28-29, 35-37, 43, αρ. 2, 3, 13, 16, πίν. χωρίς αρίθμηση. Ο Βοκοτόπουλος εκφράζει αμφιβολίες για το κατά πόσο οι εικόνες αυτές είναι πράγματι του Ιωάννη Τζεν και επομένως χρονολογούνται στο β΄ μισό του 17ου αι. και πιστεύει ότι είναι του 18ου αι. Βοκοτόπουλος 1990, 142-143.
4. Ανέκδοτες εικόνες με την υπογραφή του βρίσκονται στις αθηναϊκές συλλογές Κ. Μελά (πρώην Συλλογή Χωρέμη), Μ. Δαπέργολα, Ι. Καυταντζόγλου και στη Συλλογή του Fr. Abou-Adal στη Βηρυττό. Για κατάλογο των σωζόμενων εικόνων του, βλ. Βοκοτόπουλος 1990, 142-143. Χατζηδάκης, Δρακοπούλου 1997, 435-436.
5. Βοκοτόπουλος 1990, 142. Χατζηδάκης, Δρακοπούλου 1997, 435, αρ. 2.
6. Βοκοτόπουλος 1990, 143, αρ. 99, εικ. 225, 227, 230. Χατζηδάκης, Δρακοπούλου 1997, εικ. 353. Για έγχρωμη φωτογραφία του έργου, βλ. Χονδρογιάννης 2010, πίν. στη σ. 79.
7. Βοκοτόπουλος 1990, 143.
8. Ο Βοκοτόπουλος προσφέρει λεπτομέρεια της υπογραφής: Βοκοτόπουλος 1990, εικ. 344ΙΓ.

9. Θεωρώ ότι η επωνυμία «*Ελεούσα*» συνάδει με τις απεικονίσεις της στοργικής Θεοτόκου Βρεφοκρατούσας των Βυζαντινών χρόνων, πολλές από τις οποίες εξάλλου συνοδεύονται από αυτό το επίθετο, ενώ το επίθετο Γλυκοφιλούσα ίσως είναι πιο δόκιμο να χρησιμοποιείται για τις απεικονίσεις των χρόνων μετά την Άλωση.
10. Ο ιδιαίτερος ρόλος που έπαιξε η Εικονομαχία στην ενίσχυση της λατρείας της Παναγίας και στην ανάδειξη της σχέσης της με το θείο Πάθος του Χριστού αποτυπώθηκε στον εικονογραφικό τύπο της Θεοτόκου Ελεούσας. Βλ. όσα αναφέρονται για το θέμα αυτό στο Τσιρώνη, Βασιλάκη 2000, 453-463.
11. Thierry 1979, εικ. 1, 13.
12. *Bogomater' Vladimirskaya* 1995, 82-87, αρ. 1.
13. Παναγιωτίδη 1992, 459-467, εικ. 235.
14. Βλ. παραδείγματα στο *Μήτηρ Θεού* 2000, 464-483, αρ. 74-82.
15. Το ερώτημα γιατί το θέμα της Παναγίας Γλυκοφιλούσας γνώρισε τέτοια διάδοση στη βενετοκρατούμενη Κρήτη αξίζει περαιτέρω διερεύνηση.
16. Για πλήθος παραδειγμάτων και ταξινόμησή τους σε παραλλαγές, βλ. Μπαλτογιάννη 1994, 131-170.
17. Μπαλτογιάννη 1994, 138, αρ. 34, πίν. 63.
18. Angiolini Martinelli 1982, 66-67, αρ. 1.
19. Μπαλτογιάννη 1994, 139-140, αρ. 35, πίν. 65-67.
20. Καρακατσάνη 1980, αρ. 82, πίν. στη σ. 93. Μπαλτογιάννη 1994, 140-141, αρ. 36, πίν. 64.
21. Μπαλτογιάννη 1994, 137-138, αρ. 33, πίν. 59, 61, 62.
22. Στο ίδιο, 141-142, αρ. 37, πίν. 68.
23. Δρανδάκη 2002, 96-99, αρ. 20.
24. *Collections suisses* 1968, αρ. 20.

17. Μιχαήλ Αρχάγγελος ο Φύλαξ

Αρ. ευρ. ΙΜΤΜ 46
Διαστ.: 30,4 εκ. μήκος, 20,8 εκ. πλάτος, 1,8 εκ. πάχος
Κρήτη, τέλος 17ου αιώνα
ΣΥΝΤΗΡΗΣΗ: Εργαστήρια Συντήρησης Μουσείου Μπενάκη, 2002 (Α. Καλλιγά)
ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΗ: Βασιλάκη 2000α, 109, εικ. 168

Ο αρχάγγελος Μιχαήλ εικονίζεται ντυμένος στρατιωτικά, φτερωτός, όρθιος, ολόσωμος και σε μετωπική στάση, να πατά με τα πόδια διεσταλμένα σε κόκκινο μαξιλάρι με κεντημένα τα άκρα. Στο δεξί χέρι κρατεί τη ρομφαία, κάθετα και σε απόσταση από το σώμα του, και με το αριστερό την κάτω άκρη ανοιγμένου ειληταρίου, που ξετυλίγεται προς τα πάνω. Η επιγραφή του ειληταρίου είναι αδύνατον να διαβαστεί λόγω των εκτεταμένων φθορών της. Ο άγιος φορεί κατάσαρκα λεπτό διάφανο πουκάμισο, που οι άκρες των μανικιών του προβάλλουν κάτω από τα κοντά μανίκια του κόκκινου χιτώνα του. Ο θώρακας φέρει σκούρες καστανές δρομίδες, σκούρα μπλε ζώνη, χρυσογραφίες στο στέρνο με φυτικά κοσμήματα και παράσταση χερουβείμ στο κέντρο και επωμίδες με προσωπεία. Σκούρος πράσινος μανδύας στερεώνεται με κόμπο στη δεξιά πλευρά του και ανεμίζει προς τα πίσω. Στα πόδια φορά περισφύρια στολισμένα με προσωπεία. Η επιγραφή στην κάτω αριστερή γωνία, «*Χεὶρ Μιχαὴλ Δαμασκηνοῦ*», είναι πλαστή, όπως φάνηκε κατά τον καθαρισμό του έργου. Όμως ακόμα κι αν δεν είχαμε τη δυνατότητα να διαπιστώσουμε, μέσω της συντήρησης της εικόνας, ότι η υπογραφή με το όνομα του ζωγράφου είναι πλαστή, θα μπορούσαμε να καταλήξουμε σε αυτό το συμπέρασμα, αν συγκρίναμε την εικόνα του Μετσόβου με εκείνη, που επίσης απεικονίζει τον Μιχαήλ αρχάγγελο, φέρει την υπογραφή του Μιχαήλ Δαμασκηνού και βρισκόταν άλλοτε στην κατοχή του εμπόρου έργων τέχνης Michel van Rijn στο Άμστερνταμ[1]. Η σύγκριση αυτή πιστοποιεί πως τα δύο έργα δεν έχουν καμία απολύτως σχέση μεταξύ τους, ούτε εικονογραφική ούτε τεχνοτροπική, και επιβεβαιώνει το ότι η υπογραφή στην εικόνα του Μετσόβου είναι πλαστή[2].

Η σύνθεση μεταφέρει στην ξύλινη επιφάνεια της εικόνας ένα θέμα που συναντάται στον τοιχογραφικό διάκοσμο εκκλησιών, όπου ο Μιχαήλ αρχάγγελος ως φύλαξ τοποθετείται δίπλα στη θύρα εισόδου[3]. Ο εικονογραφικός τύπος του αρχαγγέλου Μιχαήλ με τη ρομφαία και το ανοικτό ειλητάριο, αποτελεί μία από τις εικονογραφικές παραλλαγές του θέματος. Η συγκεκριμένη παραλλαγή στην εικόνα του Μετσόβου χαρακτηρίζεται επιπλέον από τον τρόπο που ο αρχάγγελος κρατεί τη ρομφαία με το δεξί χέρι σε απόσταση από το σώμα του και κάθετα προς αυτό. Αυτή την παραλλαγή επέλεξε ο Μιχαήλ Δαμασκηνός για την εικόνα που μπορεί να χρονολογηθεί στις τελευταίες δεκαετίες του 16ου αιώνα και στο παρελθόν βρισκόταν στο Άμστερνταμ[4]. Στα λιγοστά παραδείγματα που γνωρίζουμε μπορεί να προστεθεί και η εικόνα από το Μουσείο Εικόνων του Ελληνικού Ινστιτούτου της Βενετίας, που ο Χατζηδάκης χρονολογεί γύρω στο 1580[5]. Σε παρόμοιο εικονογραφικό τύπο εμφανίζεται και ο πάρισός του αρχάγγελος Γαβριήλ, ο οποίος όμως αντί για ρομφαία κρατεί λόγχη[6].

Η στρατιωτική αμφίεση του αρχαγγέλου Μιχαήλ στην εικόνα του Μετσόβου απομακρύνεται από εκείνη που ο Μιχαήλ Δαμασκηνός επέλεξε για την εικόνα που άλλοτε βρισκόταν στο Άμστερνταμ, και παραπέμπει περισσότερο στον τύπο της στρατιωτικής ενδυμασίας του αρχαγγέλου Μιχαήλ στις εικόνες του Εμμανουήλ Τζάνε. Συγκεκριμένα, στη Σύναξη των Ασωμάτων του Εμμανουήλ Τζάνε (1666) στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο (αρ. ευρ. Τ 2760)[7] ο Μιχαήλ αρχάγγελος, πρώτος από αριστερά, έχει πολλά κοινά στοιχεία με τον Μιχαήλ της εικόνας του Μετσόβου, όχι μόνο στην απόδοση της στολής του, αλλά και στο γενικότερο εικονογραφικό του σχήμα: στον τρόπο που στέκεται με τα πόδια διεσταλμένα, στη θέση και στη στάση του δεξιού χεριού και στον τρόπο που κρατεί τη ρομφαία, στον τρόπο που χαμηλώνει το αριστερό του χέρι, παρόλο που στην εικόνα της Σύναξης των Ασωμάτων κρατεί το μετάλλιο με τον Χριστό και όχι την άκρη ειληταρίου. Είτε και οι δύο ζωγράφοι αντλούν από ένα κοινό εικονογραφικό πρότυπο, είτε, το πιθανότερο, ο ζωγράφος της εικόνας

του Μετσόβου αντέγραψε από εικόνες του Εμμανουήλ Τζάνε, όπως η Σύναξη των Ασωμάτων, τον αρχάγγελο Μιχαήλ. Αυτή η διαπίστωση προσφέρει ένα terminus post quem για να χρονολογήσουμε την εικόνα του Μετσόβου μετά την εικόνα της Σύναξης των Ασωμάτων (1666) και πιο συγκεκριμένα στο τέλος του 17ου αιώνα.

Η έντονη φθορά της ζωγραφικής επιφάνειας στην εικόνα του Μετσόβου περιορίζει τη δυνατότητα να σχολιάσουμε τα τεχνοτροπικά της στοιχεία. Παρόλο που η υπογραφή είναι, όπως είδαμε, πέρα από κάθε αμφιβολία πλαστή, ωστόσο η εικόνα είναι έργο Κρητικού ζωγράφου, που επηρεάζεται από την τέχνη του Εμμανουήλ Τζάνε, όπως ήδη διαπιστώσαμε.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. *Icons and East Christian Works of Art* 1980, 181, εικ. στις σ. 106-107.
2. Βλ. όσα αναφέρω για το θέμα των εικόνων με πλαστή υπογραφή στην εικόνα αρ. 14, σημ. 3, στον παρόντα κατάλογο.
3. Βλ. για παράδειγμα την παράσταση του Θεοφάνη στον Άγιο Νικόλαο τον Αναπαυσά στα Μετέωρα (1527). Chatzidakis 1969-1970, εικ. 4. Σοφιανός, Τσιγαρίδας 2003, εικ. στη σ. 242.
4. Βλ. παραπάνω σημ. 1.
5. Chatzidakis 1962, 119, αρ. 99, πίν. 57.
6. Βλ. εικόνα στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο από τη Συλλογή Λοβέρδου (αρ. ευρ. 203). *Πύλες του Μυστηρίου* 1994, 200, αρ. 15 (Κ.-Φ. Καλαφάτη).
7. Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1998, 236-237, αρ. 75.

18. Αγία Παρασκευή (κεντρικό φύλλο τριπτύχου)

Αρ. ευρ. ΙΜΤΜ 60
Διαστ.: 26 εκ. μήκος, 19,6 εκ. πλάτος, 2,5 εκ. πάχος
Γύρω στο 1600
ΣΥΝΤΗΡΗΣΗ: Εργαστήρια Συντήρησης Μουσείου Μπενάκη, 2002 (Α. Καλλιγά)
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ: Παπαδοπούλου 1990, 263 αρ. 28, πίν. 119α

Η αγία Παρασκευή εικονίζεται έως τη μέση σε αυστηρά μετωπική στάση στο γνωστό εικονογραφικό τύπο του μάρτυρα[1]. Με το δεξί χέρι κρατεί μπροστά στο στήθος απλό σταυρό, με μακρύτερη την κάθετη κεραία, και έχει το αριστερό στο ίδιο ύψος με την παλάμη προς τα έξω. Φορεί σφιχτό κεκρύφαλο ωχροκάστανου χρώματος και σκούρο καστανό μαφόριο με φαρδιές χειρίδες που τυλίγεται σφιχτά γύρω από το σώμα, απολήγοντας σε απόπτυγμα στον αριστερό ώμο. Ο χρυσός φωτοστέφανος ορίζεται με διπλή, εγχάρακτη γραμμή, σήμερα εν μέρει κατεστραμμένη. Η αγία προβάλλεται επάνω στο χρυσό βάθος, κάτω από ανάγλυφο πλαίσιο που ορίζεται από τόξο διπλής καμπυλότητας. Επιγραφή στο ύψος των ώμων ταυτίζει την αγία: «*Ἡ Ἁ(γία) Παρασκευή*». Οι χρυσοί μεγαλογράμματοι χαρακτήρες της επιγραφής γράφονται σε κόκκινα δισκάρια που περιβάλλονται από τρεις, σκούρους πράσινους, ομόκεντρους κύκλους με φυτική διακόσμηση.

Στις δύο ανώτερες γωνίες του χρυσού αυτόξυλου πλαισίου, που περιβάλλει το εσωτερικό ξυλόγλυπτο ανάγλυφο, παριστάνονται σε μικρογραφία ο Χριστός και η Παναγία σε προτομή. Ο Χριστός, στον εικονογραφικό τύπο του Παντοκράτορα, φορεί σκούρο καστανό χιτώνα με χρυσό σημείο στο δεξί ώμο και σκούρο, πρασινογάλανο ιμάτιο. Ευλογεί με το δεξί χέρι και κρατεί κλειστό ευαγγέλιο στο αριστερό. Η Παναγία εικονίζεται κατά τα τρία τέταρτα με τα χέρια υψωμένα σε δέηση και στραμμένη προς την αγία. Φορεί σκούρο μπλε κεκρύφαλο και μαφόριο στο ίδιο χρώμα με αυτό της αγίας. Οι δύο μορφές φέρουν φωτοστεφάνους που ορίζονται με σειρά από εμπίεστες στιγμές επάνω στο χρυσό βάθος και ταυτίζονται από βραχυγραφίες σε δύο τμήματα εκατέρωθεν της κεφαλής τους: «*Μ(ήτη)ρ / Θ(εοῦ)*» και «*Ἰ(ησοῦ)ς / Χ(ριστό)ς*», αντίστοιχα. Ο φωτοστέφανος του Χριστού είναι ένσταυρος και φέρει με κόκκινα γράμματα την επιγραφή: «ὁ ὢν». Η εικόνα επιστέφεται στο πάνω μέρος από ξύλινο σκαλιστό πηχάκι (ύψος 1,4 εκ. και πάχος 3,5 εκ. στην πάνω επιφάνεια), που προεξέχει σαν γείσο προβάλλοντας χρυσό στην εσωτερική πλευρά[2].

Παραστάσεις της αγίας Παρασκευής στον εικονογραφικό τύπο του μάρτυρα εμφανίζονται σε φορητές εικόνες ήδη από τον 14ο αιώνα. Ενδεικτικά, αναφέρουμε μια εικόνα από το Μουσείο Μπενάκη, με διαφορετικές, ωστόσο, επιλογές στη χρωματολογία των ενδυμάτων, καθώς και άλλη εικόνα στη Συλλογή Οικονομοπούλου, στην οποία η αγία Παρασκευή παριστάνεται ολόσωμη[3]. Μεγαλύτερη συγγένεια με τον προσωπογραφικό και ενδυματολογικό τύπο της αγίας στην εικόνα της Συλλογής Αβέρωφ παρατηρείται σε εικόνα των αρχών του 16ου αιώνα στα Μάλια της Κρήτης, σε εικόνα της ίδιας περίπου περιόδου, που παρουσιάστηκε σε δημοπρασία του οίκου Christies στο Λονδίνο το 2006, καθώς και σε δύο εικόνες των μέσων του 16ου αιώνα στην Πάτμο[4]. Με παρόμοιο τρόπο αποδίδονται στα έργα αυτά ο τριγωνικός, σχεδόν, λαιμός, η θέση των χεριών, καθώς και το ωοειδές πρόσωπο της μάρτυρος με τα αρμονικά χαρακτηριστικά: τα τοξωτά φρύδια, την ίσια, με τριγωνική απόληξη, μύτη, τη χαρακτηριστική σκιά στο πηγούνι και κάτω από τα βλέφαρα. Χαρακτηριστική, επίσης, στις εικόνες αυτές είναι η πτύχωση της άκρης του μαφορίου της αγίας, που κατεβαίνει σε ανοιχτή καμπύλη από τον αριστερό ώμο μπροστά στο στήθος. Σε αντίθεση με την εικόνα της Συλλογής Αβέρωφ, ο σταυρός του μαρτυρίου στα έργα αυτά διακρίνεται για τις σταυρόσχημες άκρες των κεραιών του.

Η συνωνυμία της αγίας με την αντίστοιχη ημέρα της εβδομάδας συνέβαλε στην άμεση σύνδεσή της ήδη από τον 9ο αιώνα με το Πάθος του Χριστού, το οποίο θεωρείται ότι προσωποποιεί[5]. Συχνά, η αγία ταυτίζεται με τη Μεγάλη Παρασκευή, ενώ σε ολόσωμες, κυρίως, παραστάσεις της απεικονίζεται κρατώντας μακρύ σταυρό, τον Εσταυρωμένο ή τα σύμβολα του Πάθους[6]. Ήδη σε εικόνες από τον 14ο

αιώνα και εξής, κυρίως από την Κύπρο, η αγία παριστάνεται να κρατεί εικονίδιο της Άκρας Ταπείνωσης[7]. Ο εικονογραφικός αυτός τύπος απαντά μέχρι και την ύστερη μεταβυζαντινή περίοδο[8].

Σε εικόνα των μέσων του 16ου αιώνα από τη μονή του Αγίου Ιωάννου του Θεολόγου της Πάτμου, η παράσταση της αγίας συνοδεύεται από την προτομή του Χριστού Παντοκράτορα και της δεόμενης Παναγίας, όπως και στην εικόνα της Συλλογής Αβέρωφ[9]. Παρόλο που η αγία δεν φαίνεται να εικονίζεται στο κεντρικό φύλλο τριπτύχου σε άλλα – μεταβυζαντινά τουλάχιστον – παραδείγματα, παραστάσεις της σε φορητές εικόνες συνοδεύονται συχνά από άλλους αγίους. Ενδεικτικά, αναφέρουμε εικόνα των αρχών του 17ου αιώνα από τη Μολδαβία, με περίτεχνο ξυλόγλυπτο πλαίσιο, στην οποία την κεντρική μορφή της αγίας πλαισιώνουν, σε αυτόνομα ξυλόγλυπτα εικονίδια στις πάνω δύο γωνίες, οι άγιοι Γεώργιος και Δημήτριος[10]. Στην περίπτωση των εικόνων της Συλλογής Αβέρωφ και της Πάτμου, το εικονογραφικό σχήμα θα πρέπει να μιμείται παράσταση Δέησης με την αγία Παρασκευή να αντικαθιστά τον άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο, που κατά κανόνα εικονίζεται στο Τρίμορφο.

Η αγία Παρασκευή υπήρξε εξαιρετικά δημοφιλής στην τέχνη της Βαλκανικής και, ειδικότερα, της Βόρειας Ελλάδας[11]. Εικόνες της στον τύπο του μάρτυρα εντοπίζονται στον Προφήτη Ηλία και την Αγία Παρασκευή της Βέροιας (15ος και 16ος αιώνας, αντίστοιχα), στο Εθνικό Μουσείο Τέχνης της Ρουμανίας, καθώς και στη Συλλογή Οικονομοπούλου[12]. Η τελευταία, που χρονολογείται στα τέλη του 16ου αιώνα, έχει αποδοθεί σε εργαστήριο της Μακεδονίας και, συγκεκριμένα, του Αγίου Όρους. Σε εργαστήρια κυρίως της Βόρειας Ελλάδας παραπέμπουν και σωζόμενες εικόνες της αγίας-μάρτυρος σε προτομή, που έχουν χρονολογηθεί στον ύστερο 17ο και τον πρώιμο 18ο αιώνα, σήμερα στις συλλογές Οικονομοπούλου, Τσακύρογλου και Τσολοζίδη[13].

Προϊόν εργαστηρίου του Βορειοελλαδικού χώρου θα πρέπει να υπήρξε και η εικόνα της Συλλογής Αβέρωφ, βάση τεχνικών αλλά και τεχνοτροπικών χαρακτηριστικών. Το ανάγλυφο εσωτερικό πλαίσιο της εικόνας με την οξύληκτη τοξωτή διαμόρφωση που συνάδει με τη χρήση του ως κεντρικού φύλλου σε τρίπτυχο, απαντά σχεδόν πανομοιότυπο σε εικόνα της Θεοτόκου Ελεούσας των μέσων του 17ου αιώνα στη μονή Παντοκράτορος του Αγίου Όρους (εικ. 18.1), καθώς και σε πρωϊμότερο ξυλόγλυπτο εικονίδιο με τους αγίους Κωνσταντίνο και Ελένη, που έχει αποδοθεί σε καλλιτεχνικό εργαστήριο της Ηπείρου[14]. Αντιστοίχως, τα πρόστυπα κοσμήματα και, κυρίως, η διαμόρφωση των μεταλλίων, που απαντούν και σε άλλες εικόνες της Συλλογής Αβέρωφ (βλ. αρ. 29), θεωρούνται τυπικά Αγιορείτικων εργαστηρίων, αφού εμφανίζονται σε σειρά εικόνων του 17ου και του 18ου αιώνα, κυρίως από το Άγιο Όρος[15].

Η προσπάθεια για επιμελημένη απόδοση του προσώπου της αγίας με κανονικά, αρμονικά δομημένα χαρακτηριστικά και προσεγμένο πλάσιμο, οι σχετικά απαλές διαβαθμίσεις του λαδοπράσινου προπλασμού και του ρόδινου σαρκώματος, καθώς και η χαρακτηριστική χρήση των λευκών παράλληλων γραμμών για τα φώτα, προδίδουν ένα ζωγράφο απόλυτα εξοικειωμένο με τα διδάγματα της Κρητικής ζωγραφικής. Όχι μόνο εικονογραφικά, αλλά και τεχνοτροπικά, η εικόνα της Συλλογής Αβέρωφ παρουσιάζει αξιοσημείωτες συγγένειες με την αγία Παρασκευή από τα Μάλια, των αρχών του 16ου αιώνα. Το κάπως ξηρότερο, ωστόσο, πλάσιμο στην εικόνα του Μετσόβου, η σχηματική διαμόρφωση των πτυχών στα ενδύματα, καθώς και οι κάποιες αδεξιότητες στην απόδοση των μικρογραφικών μορφών της Θεοτόκου και του Χριστού, μας οδηγούν να τη συνδέσουμε με Βορειοελλαδικό εργαστήριο με δραστηριότητα γύρω στα 1600, που είχε αφομοιώσει και κατορθώσει να μεταγράψει με το δικό του ιδιαίτερο τρόπο τις κατακτήσεις των Κρητικών ζωγράφων.

18.1. Άγιο Όρος, μονή Παντοκράτορος. Εικόνα με την Παναγία Ελεούσα

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Για την εικονογραφία της αγίας στον τύπο αυτό, βλ. *LChrI* 8 (1974) 118-120 (L. Knoben). Κουκιάρης 1994, 74-105.
2. Η εικόνα θα μπορούσε να αποτελεί κεντρικό φύλλο τριπτύχου: στα πλάγια έχει ξακριστεί λοξά και κάπως ασύμμετρα, με αποτέλεσμα το πλάτος της να είναι στην πρόσθια πλευρά 19,5 εκ., ενώ στην πίσω όψη μόνο 18,6 εκ.
3. *Εικόνες Κρητικής Τέχνης* 1985, 47, αρ. 1, πίν. 3, όπου και κατάλογος των παραστάσεων της αγίας σε αυτόν τον τύπο στη μνημειακή ζωγραφική.
4. *Εικόνες Κρητικής Τέχνης* 1993, 469-470, αρ. 112 (Μ. Μπορμπουδάκης). *Christies Sales*, lot 27/sale 5084-2006. Χατζηδάκης 1977, 99, αρ. 56 και 57, πίν. 48 και 110.
5. Πρωιμότερο παράδειγμα αποτελεί μικρογραφία στο fol. 285^{r} του κώδικα Par. gr. 510 με τις Ομιλίες του Γρηγορίου του Θεολόγου. Brubaker 1999, κυρίως 59, 134, 164, 205.
6. Βλ. Χατζηδάκη 1997, 174-183, κυρίως 176, αρ. 16, όπου και σχετικά παραδείγματα.
7. Παπαγεωργίου 1976, 66, αρ. 22 και 152, αρ. 63. Παπαγεωργίου 1991, 62-64, εικ. 41. Sophocleous 1994, 98, αρ. 42.
8. Βλ. χαρακτηριστικά βιογραφική εικόνα του 18ου αι., στην οποία η αγία Παρασκευή παριστάνεται έως την οσφύ, κρατώντας στο στήθος φορητή εικόνα με την Άκρα Ταπείνωση. Γκερέκος 2008, 336-337.
9. Χατζηδάκης 1977, 99 αρ. 56, πίν. 48.
10. Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1993, 116-117, αρ. 49. Σημειώνουμε επίσης ότι η αγία Παρασκευή σε προτομή και στον εικονογραφικό τύπο του μάρτυρα συνοδεύεται σε φορητή εικόνα του ύστερου 15ου ή του πρώιμου 16ου αι. Βλ. *Byzantine, Greek and Russian Icons* 1979, 70-71, αρ. 43.
11. Για εξαντλητική πραγμάτευση του θέματος, όσον αφορά τη μνημειακή ζωγραφική, βλ. Μπαλτογιάννη 1985, 47.
12. Παπαζώτος 1995, 200, αρ. 99, και 230, αρ. 128. Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1993, 98-99, αρ. 36. Μπαλτογιάννη 1985, 47, αρ. 48, πίν. 55. Τα πρόστυπα κοσμήματα στο φωτοστέφανο της αγίας στη Συλλογή Οικονομοπούλου επαναλαμβάνονται πανομοιότυπα σε φορητή εικόνα της αγίας Παρασκευής σε προτομή, στον τύπο του μάρτυρα, σήμερα στη Βιέννη που χρονολογείται στον 17ο αι. Βλ. *Ikonen* 1993, 278, αρ. 111.
13. Μπαλτογιάννη 1985, 71, αρ. 99, πίν. 156. Καρακατσάνη 1980, 58, αρ. 48. *Συλλογή Τσολοζίδη* 2001, 60, αρ. 76 (Α. Τούρτα). Ο ίδιος τύπος εμφανίζεται και σε εικόνα της αγίας στο ναό της Αγίας Παρασκευής Αβδήρων, του 19ου αι. Τσιγάρας 2005, 48. Για όψιμες απεικονίσεις της αγίας στον τύπο του μάρτυρα εκτός του Βορειοελλαδικού χώρου, βλ. *Συλλογή Τσολοζίδη* 2001, 61, αρ. 77 (Ν. Νικονάνος) και *Εκκλησιαστικό Μουσείο Ύδρας* 2009, 114-116 αρ. 2 (Α. Κατσελάκη).
14. Βλ. Καλαμαρτζή-Κατσαρού, Παπαμαστοράκης, Ταβλάκης, Χρυσοχοΐδης 1998, 253, εικ. 137 και *Collections suisses* 1968, αρ. 96, αντίστοιχα. Ο σχηματισμός του ανάγλυφου διπλού τόξου με την οξυκόρυφη απόληξη, αν και δεν είναι ιδιαίτερα συχνός, χαρακτηρίζει κάποτε το κεντρικό φύλλο σε μεταβυζαντινά τρίπτυχα κυρίως του 16ου αι., όπως αυτό του Μουσείου της Πόλεως των Αθηνών. Βλ. *Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Τέχνη* 1986, 143-43, αρ. 147 (Ν. Χατζηδάκη).
15. Εντελώς ενδεικτικά αναφέρουμε εικόνες στη μονή Παντοκράτορος (Καλαμαρτζή-Κατσαρού, Παπαμαστοράκης, Ταβλάκης, Χρυσοχοΐδης 1998, 236-253, εικ. 126-135) και στο Πρωτάτο (Βασιλάκη, Γαλάβαρης, Παλιούρας, Ταβλάκης 2004, 214, εικ. 106, 234-240, εικ. 116-119, 143-144, εικ. 149-150). Βλ. επίσης παραδείγματα εικόνων στη μονή Αγίου Παύλου (Βασιλάκη, Ταβλάκης, Τσιγαρίδας 1998, 107, εικ. 45, 117-118, εικ. 52 και 53), καθώς και αντίστοιχα από τη μονή Ξενοφώντος (Κυριακούδης, Μίνως, Μαυροπούλου-Τσιούμη, Νικονάνος, Ταβλάκης, Χρυσοχοΐδης 1998, 146, εικ. 59, 158, εικ. 66, 172, εικ. 73).

19. Επιτάφιος Θρήνος

Αρ. ευρ. ΙΜΤΜ 7
Διαστ.: 41,8 εκ. μήκος, 45,6 εκ. πλάτος, 2,8 εκ. πάχος (5,2 εκ. πάχος στο πλαίσιο)
Ήπειρος(;), γ΄ τρίτο 17ου αιώνα
ΣΥΝΤΗΡΗΣΗ: Εργαστήρια Συντήρησης Μουσείου Μπενάκη, 2000 (Α. Καλλιγά)
ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΗ: Παπαδοπούλου 1990, 262, αρ. 4. Βασιλάκη 2000α, 111, εικ. 186

Η εικόνα έχει κατασκευαστεί σε ενιαία έντονα καμπυλωμένη σανίδα. Επάνω στο ξύλο έχει στρωθεί προετοιμασία γύψου χωρίς ύφασμα για το χρύσωμα του ανάγλυφου διακόσμου, τα φύλλα χρυσού για τον κάμπο και τα χρώματα της αβγοτέμπερας. Πρόκειται για τμήμα από Δωδεκάορτο τέμπλου, οι σκηνές του οποίου χωρίζονταν από πρόστυπο ξυλόγλυπτο διάκοσμο με κιονίσκους σε σειρά με χαμηλωμένα τόξα. Οι κορμοί των κιόνων κοσμούνται με φύλλα δάφνης και φέρουν σχηματοποιημένα κορινθιάζοντα κιονόκρανα. Το τόξο διαθέτει έξεργη ταινία στο εξωρράχιο και, κάτω από αυτή, σκαλίζεται σειρά κυκλικών φυλλαρίων με ανάγλυφο κομβίο. Στα τριγωνικά διάχωρα απλώνονται ασύμμετρα ακανθόφυλλα με έξεργο άνθος στο κέντρο. Σε παλαιότερη συντήρηση του έργου έγιναν στερεώσεις με κερί και εκτεταμένες επιζωγραφήσεις.

Η παράσταση του Θρήνου τοποθετείται επάνω σε πράσινο έδαφος κάτω από τον Σταυρό του Κυρίου που είχε στηθεί στο Γολγοθά. Ένας ψηλός βράχος από ψημένη ώχρα τοποθετείται πίσω αριστερά, ενώ χαμηλοί λόφοι, που βάφονται με ώχρα – ο κοντινότερος, και με φαιοπράσινο, οι μακρινοί – απλώνονται στο βάθος του ορίζοντα. Ο νεκρός Χριστός έχει εναποτεθεί σε λευκή σινδόνη επάνω από πορφυρή σαρκοφάγο. Την κεφαλή του ανακρατεί η Παναγία στην αγκαλιά της, καθισμένη αριστερά, και ασπάζεται με βουβή θλίψη το γιο της. Ο Ιωάννης σκύβει να φιλήσει το χέρι του δασκάλου και ο Ιωσήφ ο από Αριμαθαίας, δεξιά, σκύβει επάνω από τα πόδια του Κυρίου. Στο κέντρο η Μαγδαληνή, με λυμένα μαλλιά, σηκώνει σε απόγνωση τα χέρια ψηλά. Στην άκρη αριστερά, μια γυναίκα στέκει όρθια και φαίνεται να μοιρολογεί δείχνοντας προς το κέντρο. Στην άλλη μεριά, ο Νικόδημος στηρίζει με θλίψη την κεφαλή στο χέρι και κρατά τη σκάλα, με την οποία έγινε η αποκαθήλωση του σεπτού σώματος. Ο Σταυρός υψώνεται επάνω στο χρυσό βάθος στη μέση πίσω, εντείνοντας τη δραματικότητα της σύνθεσης. Δύο άγγελοι που πετούν, κρατώντας ράβδους και ανοικτό δοχείο ο ένας και ο άλλος στεφάνι μαρτυρίου, δείχνουν να κατανοούν το λόγο για τον οποίο συμβαίνει ο παράλογος θάνατος του Λόγου του Θεού. Μπροστά στη σαρκοφάγο βρίσκεται το χρυσό δοχείο με τα αρώματα για τη μύρωση του σώματος του Κυρίου. Οι φωτοστέφανοι ορίζονται με λεπτή εγχάρακτη γραμμή.

Οι προπλασμοί είναι σκούροι καστανοί και οι γλυκασμοί, που απλώνονται σε μικρή έκταση, εντείνοντας το σκιοφωτισμό, λευκορόδινοι. Τα φώτα είναι λίγα και μόνο στα καίρια σημεία για να τονιστούν οι ρυτίδες στα θλιμένα και συνοφρυωμένα πρόσωπα. Οι πτυχώσεις είναι έντονα γραμμικές και δεν δίνουν καμία αίσθηση της πλαστικότητας των σωμάτων. Με πολλές σκιάσεις και γραμμικές λεπτομέρειες έχουν αποδοθεί οι μύες στο νεκρό σώμα του Χριστού. Ψηλά, εκατέρωθεν της οριζόντιας κεραίας του Σταυρού σώζεται η επιγραφή της παράστασης: «*[Ὁ ἐπιτάφ]ιος / [Θ]ρῆνος*». Επάνω από τη μορφή της Μαγδαληνής σώζεται, ίσως μεταγενέστερα γραμμένη, η επωνυμία «*ἡ Μαγδαληνή*». Λείψανα από τα γράμματα των επωνυμιών των άλλων προσώπων, γραμμένων με κόκκινο μελάνι, σώζονται επάνω στο χρυσό κάμπο.

Είναι ευτυχής συγκυρία που τμήματα παλαιών τεμαχισμένων τέμπλων σώζονται σε μουσεία και συλλογές, σε σκευοφυλάκια μονών και ιδιωτικές συλλογές, ιδιαίτερα όταν νέα τέμπλα ιδρύονταν σε αντικατάσταση των παλαιών και φθαρμένων εικονοστασίων[1]. Η σκηνή του Επιταφίου Θρήνου στην Κρήτη συνήθως δεν περιλαμβανόταν στις παραστάσεις του Δωδεκαόρτου, αλλά ζωγραφιζόταν σε μακρόστενες εικόνες[2] που τοποθετούνταν επάνω από την είσοδο ενός παραβήματος, συνήθως της πρόθεσης[3].

Από την πλούσια βυζαντινή εικονογραφία της σκηνής[4], η εικόνα του Μετσόβου δεν διαφοροποιείται στη σύνθεση, αφού ανήκει κατά τον Σπαθαράκη στον τρίτο τύπο του θέματος[5], αλλά παρεκκλίνει σε λεπτομέρειες. Κατά πρώτον, φαίνεται ότι το ανθίβολο από το οποίο αντιγράφηκε η παράσταση έδειχνε τον Κύριο να κείτεται όχι

σε σαρκοφάγο, αλλά επάνω στον «*πορφυρὸ λίθο*», που κατά την παράδοση μεταφέρθηκε από την Έφεσο στην Κωνσταντινούπολη το 1170[6]. Γι' αυτό και η Παναγία και ο Ιωσήφ εικονίζονται σαν να είναι μετέωροι μπροστά στη σαρκοφάγο. Κατά δεύτερον, απουσιάζει ο όμιλος των γυναικών που θρηνούν τριγύρω από την Παναγία και από αυτόν επιλέχθηκε να ζωγραφιστεί μόνο η όρθια γυναίκα στην άκρη αριστερά[7].

Ωστόσο, τόσο η τεχνοτροπία της ζωγραφικής, με την ξηρότητα στην απόδοση των μορφών, το συνοπτικό πλάσιμο και την έντονη φωτοσκίαση στα πρόσωπα και τα γυμνά μέλη των μορφών, την έλλειψη πλαστικότητας και την καλλιγραφία στην πτυχολογία, όσο και η ξυλογλυπτική εργασία της εικόνας, μαρτυρούν ότι το έργο παρήχθη σε εργαστήριο επαρχιακό, ίσως της Ηπείρου, που ήταν ωστόσο ενήμερο για την Κρητική εικονογραφία, όπως θεραπευόταν στα Επτάνησα, κατά το γ΄ τρίτο του 17ου αιώνα. Πράγματι, η παράσταση της εικόνας του Μετσόβου φαίνεται να έχει βγει από ανθίβολο που εμπνέεται από την ομώνυμη εικόνα του ναού του Αγίου Γεωργίου των Ελλήνων στη Βενετία, που έχει αποδοθεί στον κύκλο του Θεόδωρου Πουλάκη (εικ. 19.1)[8], χωρίς ωστόσο να υιοθετεί τους δυτικότροπα αποδοσμένους αγγέλους που πετούν εκατέρωθεν του Σταυρού. Την ίδια εικονογραφία έχει υιοθετήσει ο Πουλάκης και σε άλλα δύο συνθετότερα έργα του, σε θωράκιο του τέμπλου του καθολικού της μονής Αγίου Ανδρέου Μηλαπιδιάς της Κεφαλονιάς με την Αποκαθήλωση και το Θρήνο[9], και σε εικόνα της Συλλογής Λοβέρδου με την Αγία Τριάδα, την Εις Άδου Κάθοδο και το Θρήνο[10]. Η ξυλογλυπτική εργασία του πρόστυπου αναγλύφου επίσης μαρτυρεί Ηπειρωτικό εργαστήριο του 17ου αιώνα[11], ενώ ο διάκοσμος των κιονίσκων και των φύλλων της ακάνθου στα τριγωνικά διάχωρα μοιάζει πολύ με αυτόν από τμήμα Δωδεκαόρτου με την Ανάληψη του Χριστού, του 17ου αιώνα, που σήμερα φυλάσσεται στο Μουσείο Μπενάκη[12], καθώς και με αντίστοιχο τμήμα με την Εις Άδου Κάθοδο από τη Μήλο[13].

19.1. Ελληνικό Ινστιτούτο Βενετίας. Εικόνα με τον Επιτάφιο Θρήνο

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Βλ. Βαραλής 2009, 25-26, αρ. 1, με παραδείγματα.
2. Βλ. τις σχετικές παρατηρήσειςτου Μανόλη Χατζηδάκη στο Χατζηδάκης 1977, 137, αρ. 94 και 169, αρ. 146. Πρβλ. *Εικόνες Κρητικής Τέχνης* 1993, 429-430, αρ. 78 (G. Sidorenko) και *Μυστήριον Μέγα* 2001, 350-351, αρ. 129 (Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου).
3. Επάνω από την είσοδο προς την πρόθεση τοποθετείται μακρόστενη εικόνα με τον Χριστό επάνω στον πορφυρό λίθο στην απεικόνιση του τέμπλου εκκλησίας στη γνωστή εικόνα του Γεωργίου Κλόντζα στο Σεράγεβο, καθώς και σε μικρογραφία χειρογράφου του Βατικανού (Vat. gr. 2137), που έχει δικαίως αποδοθεί στο χρωστήρα του. Βλ. Βοκοτόπουλος 1984, 386, εικ. 1-2 και 1985-1986, 206, εικ. 3 (fol. 4r).
4. Βλ. Millet 1916, 489-516. Weitzmann 1961. Σωτηρίου 1973-1974. Maguire 1977, 156, 161-164, 166. Maguire 1982, 91-108. Spatharakis 1995. Δρανδάκη 2002, 16-19, αρ. 2.
5. Spatharakis 1995, 440.
6. Nicetas Choniates, *Historia*, έκδ. I. Bekker, Βόννη 1835, 289.11-290.3 και έκδ. Van Dieten, Βερολίνο, Νέα Υόρκη 1975, 222.74-86. Βλ. ιδιαίτ. Spatharakis 1995, 437-438.
7. Οι γυναίκες που παραστέκουν τη Θεοτόκο και θρηνούν μαζί της απαντούν σε όλα τα Κρητικά παραδείγματα της σκηνής, από τον πρώιμο 15ο μέχρι και τον 17ο αι. Βλ. ενδεικτικά τις εικόνες της μονής Σινά, που έχει συνδεθεί με την Κρήτη (Δρανδάκης 1990, 124, εικ. 75. *Μυστήριον Μέγα* 2001, 348-349, αρ. 128 [Ν. Χατζηδάκη]), του Recklinghausen αρ. ευρ. 411 (*L'art des icônes* 1982, αρ. 4), του ναού του Μεγάλου Ταξιάρχη Νάξου (Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1982, 370, πίν. 252α), της μονής Λειμώνος Λέσβου (Γούναρης 1999, 141-142, αρ. 93), του Εμμανουήλ Λαμπάρδου από τη μονή της Παναγίας της Βρύσης της Σίφνου, σήμερα στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο (Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1998, 216-219, αρ. 66. *Μυστήριον Μέγα* 2001, 354-355, αρ. 130 [Κ.-Φ. Καλαφάτη]) και του Μουσείου Βυζαντινού Πολιτισμού της Θεσσαλονίκης (*Σάρκωση του Λόγου* 2008, 78-79, αρ. 35 [Ν. Μπονόβας]).
8. Chatzidakis 1962, 158, αρ. 150, πίν. 68. Ο Γιάννης Ρηγόπουλος θεωρεί την εικόνα βέβαιο έργο του Πουλάκη (Ρηγόπουλος 1979, 170, αρ. 15).
9. Ρηγόπουλος 1979, 36, 138, πίν. 67.
10. Ξυγγόπουλος 1957, 251-253, πίν. 62β.
11. Βλ. γενικά Τσαπαρλής 1980. Μακρής 1982, 9-16.
12. Ξυγγόπουλος 1936, 35-36, αρ. 22, πίν. 17β.
13. Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1982, 371-372, πίν. 257γ.

20. Εις Άδου Κάθοδος

Αρ. ευρ. ΙΜΤΜ 48
Διαστ.: 46 εκ. μήκος, 32,8 εκ. πλάτος, 2,7 εκ. πάχος
τέλη 17ου αιώνα
ΣΥΝΤΗΡΗΣΗ: Εργαστήρια Συντήρησης Μουσείου Μπενάκη, 2002 (Β. Αργυράτος)
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ: Βασιλάκη 2000α, 111 και 142, εικ. 193

Η εικόνα έχει φιλοτεχνηθεί σε δύο σανίδες άνισου πλάτους (22,5 και 9,5 εκ.), ανάμεσα στις οποίες παρεμβάλλεται λεπτό πηχάκι (πλάτ. 0,5 εκ.)[1]. Στην αριστερή γωνία έχει έγκοπτα χαραχθεί το αρκτικόλεξο «*ΙΤ*».

Η πολυπρόσωπη σκηνή ζωγραφίζεται συμμετρικά σε χρυσό βάθος και σκοτεινό έδαφος, που αποδίδει συμβολικά το στόμιο του Άδη. Ο Χριστός μετωπικός, στο κέντρο της σύνθεσης, προβάλλεται επάνω σε οξύληκτη, σκούρη και ανοιχτή γαλάζια δόξα με χρυσές ακτίνες. Φορεί σκούρο καστανό χιτώνα, ιμάτιο βαμμένο με ώχρα και ποικιλμένο με χρυσοκονδυλιές, χρυσό φωτοστέφανο. Με τα χέρια απλωμένα ανασύρει από μαρμάρινες ανοιγμένες σαρκοφάγους τον Αδάμ και την Εύα. Πατά επάνω στις σπασμένες πύλες του Άδη, ενώ μέσα στο σπήλαιο εικονίζεται και ο ίδιος ο Άδης σε μελανή μονοχρωμία. Ο Χριστός στρέφεται ελαφρά προς την Εύα, η οποία, τυλιγμένη στο κόκκινο μαφόριό της και με το σκεπασμένο αριστερό της χέρι σε δέηση, ακολουθείται από πολυπληθή όμιλο βασιλέων και προφητών της Παλαιάς Διαθήκης, που ορίζεται με την προοπτική απόδοση χρυσών στεμμάτων χωρίς φωτοστεφάνους. Σε πρώτο επίπεδο ζωγραφίζονται οι προφητάνακτες Δαβίδ και Σολομών που κρατούν κώδικες. Στα δεξιά ο Αδάμ, με σκουρογάλανα και λαδοπράσινα ενδύματα, βγαίνει από ορθογώνια σαρκοφάγο από γκρίζο μάρμαρο, υψώνοντας το αριστερό χέρι σε δέηση. Πίσω του, προβάλλει προοπτικά ομάδα δικαίων, με προεξάρχοντα τον Ιωάννη τον Πρόδρομο που δείχνει εμφατικά προς τον Χριστό. Σύμφωνα με το Απόκρυφο Ευαγγέλιο του Νικοδήμου, καθώς και πατερικές ομιλίες και σχόλια σχετικά με την τριήμερη παραμονή του Χριστού στον Άδη, στις ανώνυμες μορφές που απεικονίζονται στη βυζαντινή Ανάσταση από τον 13ο αιώνα και μετά, θα μπορούσαμε να αναγνωρίσουμε, στις περισσότερες περιπτώσεις, τον Άβελ, τους ιερείς-προφήτες Σαμουήλ, Μωυσή, Ααρών και τους βασιλείς Εζεκία και Ιωσία[2]. Σε δεύτερο επίπεδο, στο χρυσό κάμπο, το σχήμα των ωχροκίτρινων βράχων αναπαράγει συμβατικά το βραχώδη λόφο των Αγίων Τόπων που σχίστηκε κατά τη Σταύρωση. Στο κεντρικό τμήμα της σύνθεσης, ανάμεσα στα δύο μέρη του ανοιγμένου βράχου, μόλις διακρίνεται η με μικρούς χαρακτήρες σε κόκκινο χρώμα επιγραφή: «*Ἡ τοῦ) Χ(ριστο)ῦ (Ἀνάστα)σις*». Τα συμπιλήματα «*Ἰ(ησοῦς) / Χ(ριστό)ς*», σε δύο μέρη, συνοδεύουν, εκατέρωθεν της δόξας, την κεντρική μορφή του Χριστού. Την παράσταση περιβάλλει κόκκινη ταινία με εκτεταμένες φθορές.

Η Εις Άδου Κάθοδος ανήκει στο κύκλο σκηνών του βυζαντινού Δωδεκαόρτου, που κοσμούσε, κατά παράδοση, το ανώτερο τμήμα του βυζαντινού τέμπλου. Εικονογραφικά, η θέση του Χριστού ανάμεσα στον Αδάμ και την Εύα στην εικόνα της Συλλογής Αβέρωφ, επιτρέπει την ένταξή της στο λεγόμενο «συμμετρικό» τύπο της Ανάστασης[3]. Ο τύπος αυτός εμφανίζεται στη Βυζαντινή μνημειακή ζωγραφική τον 13ο αιώνα και επικρατεί, με αντιπροσωπευτικότερο παράδειγμα την παράσταση στο ταφικό παρεκκλήσι της μονής της Χώρας στην Κωνσταντινούπολη, σε σειρά μνημείων του 14ου αιώνα, κυρίως της Βόρειας Ελλάδας, αλλά και της Σερβίας (Άγιος Νικόλαος Ορφανός στη Θεσσαλονίκη, ναός του Χριστού στη Βέροια, καθολικό μονής Studenića κ.ά.)[4]. Τον εικονογραφικό αυτόν τύπο φαίνεται να περιγράφει και ο Διονύσιος ο εκ Φουρνά στην *Ερμηνεία* του ως τυπικό για την απεικόνιση της Ανάστασης στους μεταβυζαντινούς χρόνους[5].

Ο συμμετρικός τύπος της Ανάστασης κυριαρχεί ευρέως στη μεταβυζαντινή μνημειακή ζωγραφική της Βόρειας Ελλάδας, κυρίως της Μακεδονίας και της Ηπείρου (βλ. και παρακάτω την εικόνα αρ. 27 στον παρόντα κατάλογο). Ως ενδεικτικές αξίζει να αναφερθούν οι παραστάσεις της μονής Διονυσίου του Αγίου Όρους και της μονής Βαρλαάμ των Μετεώρων, όπου ο Χριστός εικονίζεται αυστηρά μετωπικός ανάμεσα στους πρωτόπλαστους[6]. Οι μικρές διαφοροποιήσεις που, κάποτε, παρατηρούνται στην απόδοση του θέματος, αφορούν κυρίως στην ακριβή

στάση της κεντρικής μορφής του Χριστού, τον αριθμό των δικαίων των ομίλων που τον πλαισιώνουν, καθώς και την έκταση των δευτερευόντων επεισοδίων. Πλησιέστερα στην εικόνα της Συλλογής Αβέρωφ, κυρίως όσον αφορά το κεντρικό σύμπλεγμα με τη μορφή του Χριστού να γέρνει ελαφρά προς την Εύα, βρίσκονται οι απεικονίσεις του θέματος στα καθολικά των μονών Μεγίστης Λαύρας και Δοχειαρίου, στο κελλί της Μολυβοκκλησιάς του Αγίου Όρους, αλλά και στη μονή Ντίλιου στο Νησί των Ιωαννίνων[7].

Με τις ίδιες παραλλαγές, ο «συμμετρικός» εικονογραφικός τύπος της Ανάστασης εισάγεται στη ζωγραφική των φορητών εικόνων, κυρίως του Βορειοελλαδικού χώρου κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο. Ωστόσο, σαφώς ευρύτερη διάδοση στις μεταβυζαντινές φορητές εικόνες γνωρίζει η εικονογραφία που καθιερώνουν για το θέμα οι Κρητικοί ζωγράφοι του 15ου και του 16ου αιώνα, οι οποίοι επιλέγουν να διατηρήσουν τους δύο πρωτόπλαστους στη δεξιά πλευρά της σύνθεσης και τον Χριστό σκυμμένο προς αυτούς[8]. Με αυτόν τον εικονογραφικό τύπο της Ανάστασης, η εικόνα της Συλλογής Αβέρωφ μοιράζεται τη χαρακτηριστική διευθέτηση του βραχώδους τοπίου του βάθους. Στα παλαιότερα βυζαντινά πρότυπα, που ακολουθεί ο εικονογραφικός αυτός τύπος, οι δύο βράχοι στην παράσταση της Ανάστασης υψώνονται ρηγματώδεις, με έντονη κλίση των γωνιωδών κορυφών τους προς το κέντρο, σχηματίζοντας ελλειψοειδές κενό στο μέσο της σύνθεσης. Ανάμεσά τους ζωγραφίζονται συνήθως άγγελοι με τα σύμβολα του Πάθους[9]. Παρόλο που το εικονογραφικό αυτό στοιχείο παραλείπεται στην εικόνα της Συλλογής Αβέρωφ, απαντά σε παραδείγματα του «συμμετρικού» τύπου της Καθόδου στον Άδη κυρίως από τον 16ο αιώνα. Ενδεικτικά αναφέρουμε την εικόνα του τέλους του 17ου αιώνα με την πλαστή υπογραφή του Ηλία Μόσκου στο Μουσείο Μπενάκη, καθώς και μία λίγο μεταγενέστερη, λαϊκότερου ύφους, εικόνα στη Συλλογή Τσακύρογλου[10]. Στα δύο αυτά έργα, ο Χριστός εικονίζεται σε αυστηρά μετωπική στάση ανάμεσα στους πρωτόπλαστους, ενώ στην εικόνα της Συλλογής Τσακύρογλου οι δύο άγγελοι παριστάνονται να προβάλλουν ολόσωμοι πίσω από την ωοειδή δόξα, όπως συνήθως οι μορφές των αγγέλων στις παραστάσεις της Κοίμησης της Θεοτόκου.

Στην παραλλαγή του «συμμετρικού» εικονογραφικού τύπου της Ανάστασης στην εικόνα της Συλλογής Αβέρωφ, ο Χριστός στρέφει ελαφρά την κεφαλή και το βλέμμα προς την Εύα. Η παραλλαγή αυτή, που δεν είναι καθόλου σπάνια, απαντά σε φορητές εικόνες ήδη από τα τέλη του 16ου αιώνα, όπως μαρτυρεί τρίπτυχο με την Ανάσταση στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, που χρονολογείται στα 1600[11]. Σε πολύ καλής τέχνης εικόνα του 17ου αιώνα στη Συλλογή Ανδρεάδη, ο Χριστός γέρνει την κεφαλή προς την Εύα, διατηρώντας το βλέμμα ευθύ[12]. Ο τύπος επαναλαμβάνεται σε δύο, τουλάχιστον, λαϊκότερου ύφους εικόνες στις μονές Παντοκράτορος και Αγίου Παύλου του Αγίου Όρους[13]. Τέλος, σε εικόνα που φέρει τη χρονολογία 1719 κι έχει αποδοθεί σε εργαστήριο της Ηπείρου, σήμερα σε ελβετική συλλογή, ο Χριστός στρέφεται εμφατικά προς την Εύα[14]. Τα παραδείγματα αυτά, σαφώς πιο πολυπρόσωπα από την εικόνα της Συλλογής Αβέρωφ και εμπλουτισμένα με δευτερεύοντα εικονογραφικά στοιχεία, όπως οι άγγελοι με τα σύμβολα του Πάθους και ο άγγελος που αλυσοδένει τον ηττημένο Άδη, έχουν αποδοθεί όλα σε εργαστήρια της ηπειρωτικής βόρειας χώρας[15].

Σε εργαστήριο της Βόρειας Ελλάδας θα μπορούσε να αποδοθεί και η εικόνα της Συλλογής Αβέρωφ. Ο ζωγράφος ακολουθεί στα βασικά στοιχεία της σύνθεσης το εικονογραφικό σχήμα της Ανάστασης, που παρουσιάζει τη μεγαλύτερη διάδοση στην καλλιτεχνική παραγωγή των μεταβυζαντινών χρόνων της Μακεδονίας και της Ηπείρου. Παράλληλα, φαίνεται εξοικειωμένος, όπως άλλωστε και οι προκάτοχοί του, με βασικές συνθετικές αρχές του τύπου της Ανάστασης που καθι-

ερώνουν οι Κρητικοί ζωγράφοι, όπως η διάρθρωση του βραχώδους τοπίου. Η απόδοση της εικόνας σε Βορειοελλαδικό καλλιτεχνικό κέντρο ενισχύεται και από την προσεκτική μελέτη της τεχνοτροπίας του έργου. Ο σκούρος λαδοπράσινος προπλασμός που χρησιμοποιείται και για τη σκιά, τα βαριά χαρακτηριστικά των προσώπων με το έντονο βλέμμα και την ίσια, αυστηρή μύτη, και η ξηρή απόδοση των χειρονομιών είναι στοιχεία που αναγνωρίζουμε και σε άλλα έργα της Συλλογής Αβέρωφ και που χαρακτηρίζουν την καλλιτεχνική παραγωγή εργαστηρίων της Βόρειας Ελλάδας, κυρίως από τον 17ο αιώνα και εξής.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Οι δύο σανίδες στην πίσω όψη τους είναι χονδροπελεκημένες και όχι πλαναρισμένες και λείες.
2. Για την ταύτιση των δευτερευόντων μορφών στην παράσταση της βυζαντινής Ανάστασης, βλ. Κουκιάρης 1996-1997.
3. Για τον «συμμετρικό» τύπο της Ανάστασης, βλ. Δεληγιάννη-Δωρή 1994, κυρίως 404-405, εικ. 795-798. Kartsonis 1989, κυρίως 8-10.
4. Για κατάλογο των σχετικών παραστάσεων, βλ. Μπαλτογιάννη 1985, 64, αρ. 93, πίν. 67.
5. Παπαδόπουλος-Κεραμεύς 1909, 157.
6. Για τη μονή Διονυσίου, βλ. Γκιολές 2009, 90, εικ. 35, όπου η παράσταση συγκρίνεται με το ίδιο θέμα στις μονές Δουσίκου και Ρουσάνου. Πρβλ. και Garidis 1989, εικ. 34.
7. Βλ. Millet 1927, πίν. 129.1 (για τη μονή Μεγίστης Λαύρας), πίν. 223.1 (για τη μονή Δοχειαρίου), πίν. 154.2 (για τη Μολυβοκκλησιά) και Λίβα-Ξανθάκη 1980, 99-101, εικ. 37 (για τη μονή Ντίλιου).
8. Καθοριστική για τη διάδοση του τύπου φαίνεται πως υπήρξε η παράσταση της Ανάστασης από τον Θεοφάνη στο καθολικό της μονής Σταυρονικήτα του Αγίου Όρους. Βλ. Χατζηδάκης 1986, εικ. 104. Για την καταγωγή και την διάδοση του τύπου σε Κρητικές εικόνες, βλ. *Εικόνες Κρητικής Τέχνης* 1993, 326-329, αρ. 1 (J. Piatnitsky). Chatzidakis 1962, 27-29, αρ. 11, πίν. 4. Βοκοτόπουλος 1990, 28-31, αρ. 14, εικ. 16. Μπαλτογιάννη 1985, 67, αρ. 92, πίν. 66.
9. Kartsonis 1989, 205-207. Για σχετικά παραδείγματα, βλ. *Εικόνες Κρητικής Τέχνης* 1993, 546-547, αρ. 197 (Α. Δρανδάκη), όπου εξαντλητική αναφορά στην καταγωγή και τη διάδοση της συγκεκριμένης εικονογραφίας του θέματος, καθώς και Chatzidakis 1962, 65, αρ. 45, πίν. 30. Η ίδια διευθέτηση του βραχώδους τοπίου, χωρίς τις μορφές των αγγέλων, ακολουθείται σε πληθώρα πρώιμων αλλά και μεταγενέστερων παραδειγμάτων. Ενδεικτικά, βλ. Ξυγγόπουλος 1936, 73, αρ. 50, πίν. 37. Chatzidakis 1962, 104 αρ. 75, πίν. 52.
10. Ξυγγόπουλος 1936, 36-37, αρ. 23, πίν. 18α. Καρακατσάνη 1980, 149, αρ. 154.
11. *Κόσμος ΒΜ* 2004, 214, εικ. 183.
12. Δρανδάκη 2002, 200-201, αρ. 47.
13. Καλαμαρτζή-Κατσαρού, Παπαμαστοράκης, Ταβλάκης, Χρυσοχοΐδης 1998, 230-231, εικ. 123. Βασιλάκη, Ταβλάκης, Τσιγαρίδας 1998, 103, εικ. 189-190. Πρβλ. και τμήμα Δωδεκαόρτου με την Εις Άδου Κάθοδο από το ναό του Αγίου Σπυρίδωνος και της Αγίας Μαρίνας στον Τριοβάσαλο Μήλου (Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1982, 371-372, πίν. 257γ).
14. *Collections suisses* 1968, αρ. 97.
15. Το μοτίβο με τον άγγελο και τον Άδη εμφανίζεται κυρίως σε δυτικές απεικονίσεις της Ανάστασης, βλ. Davis-Weber 1976.

21. Κοίμηση της Θεοτόκου

Αρ. ευρ. ΙΜΤΜ 30
Διαστ.: 24,8 εκ. μήκος, 19,1 εκ. πλάτος, 2 εκ. πάχος
β΄ μισό 17ου αιώνα
ΣΥΝΤΗΡΗΣΗ: Εργαστήρια Συντήρησης Μουσείου Μπενάκη, 2002 (Ε. Βλαχοδήμου)
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ: Αδημοσίευτη

Η παράσταση εικονίζεται σε χρυσό βάθος μπροστά από πολυώροφα κτίρια. Στο κέντρο ο Χριστός, αυστηρά μετωπικός και στραμμένος προς το θεατή, κρατά την ψυχή της Παναγίας ως σπαργανωμένο βρέφος προς τα αριστερά. Προβάλλεται επάνω σε διπλή ελλειψοειδή δόξα σε γκριζογάλανη μονοχρωμία, διακοσμημένη με χρυσές ακτίνες και άστρα μέσα στην οποία ζωγραφίζονται τέσσερις άγγελοι με λευκές λαμπάδες στα χέρια και μικρό κόκκινο εξαπτέρυγο στην κορυφή. Μπροστά, σε πρώτο επίπεδο, προβάλλει η πλούσια διακοσμημένη νεκρική κλίνη με την Παναγία στα δεξιά. Την πλαισιώνουν οι απόστολοι σε δύο ομάδες με επικεφαλής τον Πέτρο, δεξιά, που θυμιατίζει και τον Παύλο, στα αριστερά, που την προσκυνά. Στο βάθος των δύο ομίλων, διακρίνονται ιεράρχες με κλειστούς κώδικες στο χέρι. Μπροστά από την κλίνη, σε μικρότερη κλίμακα, εικονίζεται το επεισόδιο με τον Ιεφωνία και τον άγγελο. Επάνω από τη δόξα, η σχεδόν κατεστραμμένη σκηνή της Μετάστασης της Παναγίας μέσα σε τμήμα έναστρου ουρανού που κρατούν δύο άγγελοι. Επάνω από τα κτίρια μέσα σε νεφέλες οι ομάδες των αποστόλων που καταφθάνουν να παραβρεθούν στο γεγονός. Μόλις διακρίνεται σε δύο τμήματα με κόκκινους μεγαλογράμματους χαρακτήρες η επιγραφή: «*Ἡ Κοίμησις / [τ]ῆς [Θεοτόκου]*». Την παράσταση περιβάλλει αυτόξυλο πλαίσιο με εκτεταμένες φθορές, στο οποίο επεκτείνεται ο χρυσός κάμπος και την περιτρέχει λεπτή μαύρη γραμμή και κόκκινη ταινία.

Εικονογραφικά η σκηνή στα κύρια συνθετικά της στοιχεία – η μορφή του Χριστού που, αυστηρά μετωπικός, κοιτά κατάματα το θεατή, υψώνοντας σε αντικίνηση το σπαργανωμένο βρέφος της ψυχής της μητέρας του στα αριστερά, η Θεοτόκος που τοποθετείται στα δεξιά, η οξύληκτη διάφανη γαλάζια δόξα με το εξαπτέρυγο στην κορυφή στην οποία εγγράφονται ολόσωμες μορφές αγγέλων – ακολουθεί παλαιολόγειο πρότυπο που αναπτύσσεται και διαδίδεται στη μνημειακή ζωγραφική κυρίως της Βόρειας Ελλάδας κατά τον 15ο και τον 16ο αιώνα[1]. Καθοριστική για τον εμπλουτισμό με δευτερεύοντα θέματα και την αποκρυστάλλωσή του φαίνεται ότι υπήρξε η παράσταση της Κοίμησης από τον Θεοφάνη στα καθολικά των μονών Σταυρονικήτα και Μεγίστης Λαύρας του Αγίου Όρους[2]. Η παράσταση επαναλαμβάνεται πανομοιότυπη, όσον αφορά στην εικονογραφία του κεντρικού τμήματος και με ελάχιστες αποκλίσεις στα δευτερεύοντα επεισόδια, στον τοιχογραφικό διάκοσμο των αγιορείτικων μονών Κουτλουμουσίου, Ξενοφώντος, Διονυσίου, Αγίου Παύλου και Δοχειαρίου[3]. Ο Φράγκος Κατελάνος αναπαράγει το πρότυπο στη μονή Βαρλαάμ των Μετεώρων, ενώ η ίδια εικονογραφία ακολουθείται για τη σκηνή και σε μονές του ευρύτερου Βορειοελλαδικού, κυρίως της Μακεδονίας και της Ηπείρου, χώρου. Ενδεικτικά, θα μπορούσαν να αναφερθούν οι παραστάσεις της Κοίμησης σε ναούς της Καστοριάς, τη Μεταμόρφωση της Βελτσίστας, τον Άγιο Νικόλαο της Βίτσας, αλλά και τις μονές Φιλανθρωπηνών και Ντίλιου στα Ιωάννινα, καθώς και στη μονή Σέλτσου της Άρτας (1697)[4].

Το ίδιο παλαιολόγειο πρότυπο εισάγεται στη ζωγραφική των φορητών εικόνων ήδη από τον 15ο αιώνα σε μία σειρά έργων με λιτή εικονογραφία, χωρίς τα δευτερεύοντα επεισόδια και έμφαση στον κατακόρυφο άξονα που ορίζεται από την αυστηρά μετωπική, συνήθως, μορφή του Χριστού και την οξύληκτη δόξα με το σεραφείμ. Ενδεικτικά, αναφέρουμε εικόνα με κεντρική παράσταση της Κοίμησης και μικρογραφικές σκηνές πλαισίου στη Συλλογή Κανελλοπούλου, μικρογραφική παράσταση της Κοίμησης σε δίζωνη εικόνα με τη Θεοτόκο Οδηγήτρια στην Κίμωλο, εικόνα Κοίμησης στη μονή Τοπλού της Κρήτης και την Galleria dell' Academia της Φλωρεντίας, στην οποία, ωστόσο, η νεκρική κλίνη εικονίζεται στραμμένη στα αριστερά, εικόνα στην Πάτμο, στην οποία ο Χριστός γέρνει

την κεφαλή ελαφρά προς τη Θεοτόκο, καθώς και έργο του Ανδρέα Ρίτζου σε ιδιωτική συλλογή στο Λονδίνο, στο οποίο εμφανίζεται το μοτίβο με τις ανοιγμένες πύλες στο χρυσό βάθος του ουρανού[5]. Σε εικόνα του τελευταίου στο Τουρίνο καθώς και του Νικόλαου Ρίτζου στο Σεράγεβο το αρχικό πρότυπο του πρώιμου 15ου αιώνα εμφανίζεται σαφώς εμπλουτισμένο με πολυπρόσωπα συνήθως δευτερεύοντα επεισόδια[6].

Έργα τόσο επωνύμων όσο και ανωνύμων ζωγράφων κυρίως της Κρητικής Σχολής, από το τέλος του 15ου και κυρίως κατά τον 16ο αιώνα, αναπτύσσουν και εμπλουτίζουν την αρχική εικονογραφία. Στο κεντρικό σύμπλεγμα η μορφή του Χριστού εικονίζεται πια, κατά κανόνα, να γέρνει ελαφρά προς την κεφαλή της νεκρικής κλίνης, ενώ τα δευτερεύοντα αποκτούν κατεξοχήν πολυπρόσωπη διατύπωση[7]. Ο Γεώργιος Κλόντζας, ο Εμμανουήλ Λαμπάρδος, ο Βίκτωρ και ο Ηλίας Μόσκος συγκαταλέγονται στους Κρητικούς ζωγράφους που χειρίστηκαν με αξιοσημείωτη μαεστρία και δημιουργικότητα τα προϋπάρχοντα πρότυπα[8].

Σε εικόνες της Κοίμησης στο Σινά και την Κω που έχουν αποδοθεί στον Κλόντζα, εντοπίζονται οι μεγαλύτερες εικονογραφικές συγγένειες με την εικόνα της Συλλογής Αβέρωφ, κυρίως όσον αφορά στο κεντρικό σύμπλεγμα του Χριστού που κρατά την ψυχή της Παναγίας[9]. Ακολουθώντας πιθανώς παλαιολόγειων καταβολών αρχέτυπο του 15ου αιώνα, ο Κύριος εικονίζεται σε αυστηρά μετωπική στάση μέσα στη διπλή διάφανη οξύληκτη δόξα με το βλέμμα καρφωμένο στο θεατή να ανασηκώνει ελαφρά την ψυχή-βρέφος προς τα αριστερά. Η ίδια ακριβώς εικονογραφία για το κεντρικό σύμπλεγμα με μικρότερη, ωστόσο, έμφαση στα δευτερεύοντα επεισόδια παρατηρείται σε εικόνα Κοίμησης από την Κεφαλονιά, καθώς και σε εικόνα που χρονολογείται γύρω στα 1700, σήμερα στο Κρατικό Μουσείο του Μονάχου[10]. Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται, όπως και στην εικόνα της Συλλογής Αβέρωφ, στο κόκκινο εξαπτέρυγο στην κορυφή της δόξας, που αποτελεί εικονογραφική λεπτομέρεια θεολογικά συνδεδεμένη με τη βιβλική προεικόνιση της Θεοτόκου ως σκηνής του μαρτυρίου[11]. Μολονότι η απόδοση των δευτερευόντων επεισοδίων και των αρχιτεκτονημάτων του βάθους είναι σαφέστατα πιο ανεπτυγμένη, τα έργα αυτά βρίσκονται, από την οψιμότερη σχετική με το θέμα καλλιτεχνική παραγωγή, πιο κοντά στην απόδοση και το ύφος της σκηνής στην εικόνα που μας απασχολεί.

Συγκεκριμένα, ο ζωγράφος της φαίνεται απόλυτα εξοικειωμένος με το παλαιολόγειο πρότυπο στην εικονογραφία της Κοίμησης, όπως αυτό υιοθετείται και αποκρυσταλλώνεται από τους Κρητικούς ζωγράφους των πρώτων αιώνων της μεταβυζαντινής ζωγραφικής. Ενώ ο χειρισμός του θέματος από τους ύστερους Κρήτες ζωγράφους παρεκκλίνει και διαφοροποιείται, το αρχικό πρότυπο που υιοθετείται εδώ, εμπλουτισμένο και αναπτυγμένο διαδίδεται ευρέως στη μνημειακή ζωγραφική του Βορειοελλαδικού χώρου, καθώς και εν μέρει στη ζωγραφική των φορητών εικόνων, με επίκεντρο το Άγιο Όρος[12]. Υπό αυτό το πρίσμα, το έργο θα μπορούσε να θεωρηθεί ένα από τα λίγα παραδείγματα αναπαραγωγής σε φορητή εικόνα του αρχικού τύπου σε αμεσότερο, πιο λαϊκό ύφος, από τοπικό εργαστήριο πιθανότατα της Βόρειας Ελλάδας κατά τον ύστερο 17ο αιώνα. Σε μια τέτοια απόδοση και χρονολόγηση συντείνει και η τεχνοτροπία του έργου, που επίσης μαρτυρεί τη συνάντηση της Κρητικής εικονογραφίας με βορειοελλαδικές πρακτικές απόδοσης των μορφών: η σκληρή γραμμική πτυχολογία, το ενιαίο πλάσιμο προπλασμού και σκιάς, η εμφατική χρήση του κόκκινου και του χρυσού, η διάθεση για διακοσμητικότητα συνδυάζονται σε μια αρμονική σύνθεση, με έκδηλη την προσπάθεια για εκλέπτυνση στις εκφράσεις και τις χειρονομίες και καλλιγραφικό χειρισμό των δευτερευόντων μικρογραφικών επεισοδίων.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Η ισόρροπη διάταξη των στοιχείων της σύνθεσης γύρω από τον κατακόρυφο άξονα, που ορίζει η αυστηρά μετωπική μορφή του Χριστού μέσα στην οξύληκτη δόξα, αποτελεί καθιερωμένο στην Κωνσταντινούπολη πρότυπο. Βλ. για παράδειγμα την παράσταση της Κοίμησης στη μονή της Χώρας, Underwood 1966, II, πίν. 320.
2. Χατζηδάκης 1986, εικ. 134. Millet 1927, πίν. 132.1.
3. Βλ. Millet 1927, πίν. 163.1, 180.1, 216.1. Γκιολές 2009, 100-101, εικ. 5, για το σχολιασμό της σκηνής στη μονή Διονυσίου, σε αντιπαραβολή με τις πανομοιότυπες ομώνυμες παραστάσεις στις μονές Ρουσάνου και Δουσίκου.
4. Για τη μονή Βαρλαάμ, βλ. Garidis 1989, εικ. 38. Για τους ναούς της Καστοριάς, βλ. Παϊσίδου 2002, 110-111, πίν. 29β, 56α (για τον Άγιο Νικόλαο της αρχόντισσας Θεολογίνας, 1663) και 98, πίν. 51α (για τον Άγιο Νικόλαο του άρχοντα Θωμάνου, 1664). Για τη Μεταμόρφωση στη Βελτσίστα, βλ. Stavropoulou-Makri 1989, εικ. 33α. Για τον Άγιο Νικόλαο Βίτσας, βλ. Τούρτα 1991, πίν. 48α, όπου η παράσταση συγκρίνεται με τις πανομοιότυπες στον Άγιο Δημήτριο στα Παλατίτσια Ημαθίας και τη Μεταμόρφωση Δρυοβουνίου (πίν. 108α και 125β, αντίστοιχα). Για τις γιαννιώτικες μονές, βλ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου 2004, 133, εικ. 123 και Λίβα-Ξανθάκη 1980, 155-158, εικ. 65. Για την Άρτα, βλ. Καμαρούλιας 1996, Α΄, εικ. 240 και Β΄, 291, εικ. 357.
5. Σκαμπαβίας, Χατζηδάκη 2007, 114-116, αρ. 104 (Ν. Χατζηδάκη). *Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Τέχνη* 1986, 121, αρ. 120 (Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου). *Εικόνες Κρητικής Τέχνης* 1993, 494, αρ. 138 (Μ. Μπορμπουδάκης). Βοκοτόπουλος 1995, 132, εικ. 111. Χατζηδάκης 1977, 54, αρ. 7, πίν. 7 και 9. Χατζηδάκη 1997, 330, εικ. 198.
6. Chatzidakis, Weitzmann, Alibegasvili, Volskaya, Babič, Alpatov, Voinescu 1982, 317 και 321.
7. Από τα πρωιμότερα ανυπόγραφα παραδείγματα αναφέρουμε τις ομώνυμες εικόνες του τέλους του 15ου αι. στο Ελληνικό Ινστιτούτο της Βενετίας (Χατζηδάκη 1993, 70-73, αρ. 14), στο Μουσείο Πούσκιν της Μόσχας (*Εικόνες Κρητικής Τέχνης* 1993, 438-440, αρ. 87 [Ο. Etinhof]), στο Μουσείο Μπενάκη (*Δομήνικος Θεοτοκόπουλος ο Κρης* 1990, 114-117, αρ. 1), καθώς και μία άλλη εικόνα στη Βενετία, του 16ου αι. (Chatzidakis 1962, 33-34, αρ. 15, πίν. 14).
8. Βλ. σχετικά Chatzidakis 1962, 149, αρ. 130, πίν. 70 (για την εικόνα του Βίκτωρος). Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1998, 158-159, αρ. 40 (για την εικόνα του Ηλία Μόσκου). Βοκοτόπουλος 1990, 78-80, αρ. 53 (για την εικόνα του Εμμανουήλ Λαμπάρδου). Χατζηδάκης 1977, 105-106, αρ. 62, πίν. 41 (για τρίπτυχο του Κλόντζα με παράσταση της Κοίμησης στο δεξί φύλλο). Για φορητές εικόνες βορειοελλαδικών, αγιορειτικών κυρίως, εργαστηρίων της ίδιας περιόδου, βλ. ενδεικτικά Βασιλάκη, Ταβλάκης, Τσιγαρίδας 1998, 204-205, εικ. 115. Κυριακούδης, Μίνως, Μαυροπούλου-Τσιούμη, Νικονάνος, Χρυσοχοΐδης, Ταβλάκης 1998, 174, εικ. 74. Πρβλ. και εικόνα που προέρχεται από τοπικό εργαστήριο της Ηπείρου, του 18ου αι. (Παπαδοπούλου, Τσιάρα 2008, 261-263).
9. Για την εικόνα του Σινά, βλ. Χατζηδάκη 1997, 310, εικ. 186, ενώ για εκείνη της Κω, βλ. *Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Τέχνη* 1986, 139-140, εικ. 144 (Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου) και Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1985-1986, κυρίως 125-142, εικ. 1-9.
10. Βλ. Μοσχόπουλος 1994, 157 εικ. 299 και *Ikonen*, 259 αρ. 77. Σε παράσταση φύλλου τριπτύχου του Εμμανουήλ Τζάνε, σήμερα στη Συλλογή Κανελλοπούλου, ο Χριστός μετωπικός κοιτά κατάματα το θεατή, γέρνοντας την κεφαλή ελαφρά προς τη Θεοτόκο στα δεξιά. Βλ. Σκαμπαβίας, Χατζηδάκη 2007, 348-353, αρ. 186 (Ν. Χατζηδάκη).
11. Για το σχετικό συμβολισμό, βλ. Μπαλτογιάννη 1991, κυρίως 368-369.
12. Για φορητές εικόνες με το θέμα που παρήχθησαν από Κρήτες ζωγράφους κατά την όψιμη μεταβυζαντινή περίοδο, διαφοροποιούμενες από τα αρχικό πρότυπο, βλ. ενδεικτικά εικόνες Κοίμησης του 17ου αι. στη Βιέννη από ζωγράφο εξοικειωμένο με τις κατακτήσεις της Κρητικής τέχνης (*Ikonen* 1993, 258, αρ. 76), εικόνα του β΄ μισού του 17ου αι. στη Συλλογή Βελιμέζη (Χατζηδάκη 1997, 306-311, αρ. 36), καθώς και σειρά εικόνων του ύστερου 17ου και του 18ου αι. από την Κεφαλονιά (Μοσχόπουλος 1989, 131, εικ. 226· Μοσχόπουλος 1994, 46 εικ. 41, 52 εικ. 52, 99 εικ. 167, 118 εικ. 208, 139, εικ. 262 και Μοσχόπουλος 1996, 122 εικ. 280, 124, εικ. 283, 143, εικ. 318, 159, εικ. 365).

22. Παναγία Βρεφοκρατούσα η «Κυρία των Αγγέλων»

Αρ. ευρ. ΙΜΤΜ 9
Διαστ.: 88,5 εκ. μήκος, 53,7 εκ. πλάτος, 2,8 εκ. πάχος
Εργαστήριο Βόρειας Ελλάδας, β΄ τρίτο 17ου αιώνα
ΠΡΟΕΛΕΥΣΗ: Δωρεά της Μαρίας Αγγέλου Κουταρέλλη
ΣΥΝΤΗΡΗΣΗ: Εργαστήρια Συντήρησης Μουσείου Μπενάκη, 2002 (Λ. Βρανοπούλου)
ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΗ: Κωνστάντιος 1978, 213 αρ. η[1]. Βασιλάκη 2000α, 111, εικ. 191

Η μεγάλη δεσποτική εικόνα της Παναγίας Βρεφοκρατούσας έχει κατασκευαστεί από ενιαίο σανίδι, ελαφρά κυρτωμένο, δίχως τρέσα. Η πίσω πλευρά είναι πελεκημένη και όχι πλανισμένη και λειασμένη. Προετοιμασία γύψου έχει στρωθεί για το χρυσό κάμπο και τα χρώματα της αβγοτέμπερας της ζωγραφικής επιφάνειας. Τριγύρω έχει σκαλιστεί αυτόξυλο πλαίσιο με μορφή κορδονιού, εναλλάξ στριφτού και μη: τα στριφτά μέρη έχουν επιχρυσωθεί, ενώ τα άλλα έχουν καλυφθεί με φύλλα ασημιού. Στις γωνίες έχουν σκαλιστεί ανοικτά άνθη, σαν νυκτολούλουδα. Περιμετρικά επισημαίνονται φθορές και αποκολλήσεις της ζωγραφικής.

Η εικόνα περιθέεται από μία κόκκινη και μία γαλάζια ταινία στην εξωτερική πλευρά του ξυλόγλυπτου πλαισίου. Ο κάμπος είναι χρυσός μέχρι το ύψος των ώμων των μορφών και από εκεί και κάτω βάφεται σκουροπράσινος. Οι φωτοστέφανοι τόσο του Χριστού όσο και της Θεοτόκου είναι ανάγλυφοι από γύψο: εκείνος του Χριστού είναι ένσταυρος, φέρει την επιγραφή «ὁ ὢν» και κοσμείται στην παρυφή με σειρά στιγμών και με ανθέμια στα διάχωρα ανάμεσα στις κεραίες του σταυρού. Ο φωτοστέφανος της Παναγίας κοσμείται με στιγμές μέσα στα καμπύλα τριγωνικά διάχωρα που δημιουργούνται από αλληλοτεμνόμενα ημικύκλια σε σειρά, και στην παρυφή ορίζεται από σειρά στιγμών. Η Παναγία εικονίζεται έως κάτω από την οσφύ να κρατά τον μικρό Χριστό στην αγκαλιά της. Είναι ελαφρά στραμμένη προς τα δεξιά και συγκρατεί με το αριστερό της χέρι το παιδί, ενώ ακουμπά το δεξί στο γόνατό του. Κλίνει την κεφαλή προς τη μεριά του και κοιτάζει πλάγια το θεατή. Ο Χριστός κάθεται κάπως λοξά στην αγκαλιά της μητέρας του, έχοντας όμως το πάνω μέρος του σώματός του κατ' ενώπιον, ευλογεί και κρατά ασημένιο κιβωτίδιο. Η Παναγία φορά σκουρογάλανο φόρεμα και ίδιου χρώματος κεκρύφαλο, και από επάνω φέρει πορφυρό μαφόριο με πρασινωπή φόδρα, το οποίο πορπώνεται με στρογγυλή διάλιθη καρφίτσα στη βάση του λαιμού. Τόσο η τραχηλιά και τα επιμάνικα στο χιτώνα της, όσο και η παρυφή του μαφορίου, στολίζονται με ασημένια τρέσα, επάνω στην οποία τοποθετούνται εναλλάξ κόκκινοι και γαλάζιοι κύκλοι, με πλήθος λευκών στα πλάγια και στο εσωτερικό, οι οποίοι αποδίδουν πολύτιμες πέτρες και μαργαριτάρια. Στους ώμους και επάνω από το μέτωπο σημειώνονται τρία χρυσά αστέρια, ενώ κάτω από το δεξιό ώμο τοποθετείται χρυσό σειρήτι με μακριά κρόσια. Ίδιας υφής με την τρέσα της παρυφής του μαφορίου είναι και το διάλιθο ασημένιο στέμμα που τοποθετείται στην κεφαλή της από δύο γονατιστούς αγγέλους που φέρονται από λευκά σύννεφα. Ο αριστερός άγγελος φορά σκουρογάλανο χιτώνα και κόκκινο ιμάτιο, ενώ ο δεξιός κόκκινο χιτώνα και ιμάτιο ανοικτό γαλάζιο, το περισσότερο από το οποίο έχει απολεπιστεί και έχει εμφανιστεί το κόκκινο αμπόλι. Ο Κύριος φορά γαλάζιο χιτώνα με ασημένιο σημείο στη δεξιά πλευρά του στήθους και πορτοκαλοκόκκινο ιμάτιο, που λαμπρύνεται με πολλές χρυσοκονδυλιές. Τα περιγράμματα των μορφών είναι μαύρα, κατά τόπους σβησμένα ή επιζωγραφισμένα. Οι προπλασμοί και τα μαλλιά του Χριστού είναι ανοικτά καστανά, τα σαρκώματα ρόδινα, τα φώτα λίγα και γραμμικά. Υπάρχει αρκετή αντίθεση ανάμεσα στα σκιασμένα και τα φωτισμένα μέρη, ενώ οι ρυτίδες πάνω από τα φρύδια του Χριστού, οι σακούλες κάτω από τα μάτια της Παναγίας και τα πηγούνια και των δύο είναι αρκετά τονισμένα. Επάνω από τους ώμους της Θεοτόκου σημειώνονται με κόκκινο μελάνι τα συμπιλήματα «*Μή(τη)ρ Θ(εο)ῦ*», ενώ στην άκρη δεξιά γράφεται η επωνυμία «*Ἰ(ησοῦ)ς Χ(ριστό)ς*». Πάνω από τους φωτοστεφάνους των αγγέλων, το αρχικό γράμμα των ονομάτων τους: «*Μ[ιχαὴλ]*» για τον αριστερό, «*Γ[αβριὴλ]*» για το δεξιό.

Η παράσταση της Θεοτόκου αριστεροκρατούσας δεν είναι τυπικό παράδειγμα Παναγίας Οδηγήτριας, αλλά Βρεφοκρατούσα που κλίνει την κεφαλή προς τον μικρό Χριστό, όπως η Ελεούσα[2], και που ακουμπά το δεξί της χέρι στο γόνατό του, όπως σε ικανά παραδείγματα παλαιολόγειων έργων και Ιταλοκρητικών εικόνων με την Παναγία στον τύπο της Madre della Consolazione[3]. Ξενίζει το ασημένιο, σχεδόν καμπύλο με οκτάπλευρο κάλυμμα, κιβωτίδιο που κρατά ο Κύριος στο αριστερό

χέρι, ανάλογο του οποίου δεν γνωρίζω. Το κιβωτίδιο αυτό, που θα μπορούσε να αντικαθιστά τη σφαίρα του κόσμου[4], δίνει την εντύπωση τεφροδόχου ή αγγείου για τη φύλαξη αρωμάτων: σε μια τέτοια περίπτωση θα σκεφτόταν κανείς ότι αυτό το στοιχείο υπομιμνήσκει με εύγλωττο τρόπο το μελλοντικό Πάθος του Χριστού και, επομένως, η συγκεκριμένη παράσταση της Θεοτόκου στην εικόνα του Μετσόβου είναι μια άλλη εκδοχή της Παναγίας του Πάθους[5].

Η μεγάλη εικόνα της Βρεφοκρατούσας της «Κυρίας των Αγγέλων» δίνει μια ευχάριστη εντύπωση με τη διακοσμητικότητα και την αίσθηση πολυτέλειας που τη διακρίνουν. Οι ανάγλυφοι φωτοστέφανοι αποτελούν ιδιαίτερο τεχνικό χαρακτηριστικό εικόνων που παράγονταν σε αγιογραφικά εργαστήρια κυρίως της Μακεδονίας και, ίσως λιγότερο, της Κεντρικής Ελλάδας, με ενδεχόμενα πρότυπα από τη Βόρεια Βαλκανική. Ενδεικτικά, οι ανάγλυφοι φωτοστέφανοι στην εικόνα της Θεοτόκου Παντάνασσας στο Εκκλησιαστικό Μουσείο Σερρών, που φέρει τη χρονολογία 1633-1634[6], και η σειρά των εικόνων της Μεγάλης Δέησης στο τέμπλο του παρεκκλησίου του Αγίου Ιωάννου του Προδρόμου στο ναό της Κοίμησης της Θεοτόκου στο Βελβεντό Κοζάνης[7], της ίδιας περίπου εποχής, παρουσιάζουν πολλές αναλογίες με τους φωτοστεφάνους της εικόνας του Μετσόβου. Από τα παραδείγματα αυτά όμως, η εικόνα της Βρεφοκρατούσας διαφέρει στη μεγάλη χρήση φύλλων ασημιού, στο στέμμα και στις παρυφές του φορέματος της Παναγίας, στο σημείο του χιτώνα του Χριστού, στο κιβωτίδιο και στο ξυλόγλυπτο πλαίσιο, παράλληλα με το χρυσό. Ενδεχομένως, ο καλλιτέχνης ή ο παραγγελιοδότης της εικόνας να προέρχονταν από περιοχή όπου ανθούσε η αργυροχοΐα, όπως ίσως τα Ιωάννινα και η Νέβεσκα (σημερινό Νυμφαίο) της Μακεδονίας[8].

Στην ίδια εποχή, το β΄ τρίτο του 17ου αιώνα, οδηγούν και τα τεχνοτροπικά στοιχεία της εικόνας του Μετσόβου. Πράγματι, παρόμοια αμυγδαλωτά μάτια μέσα σε σκιασμένες κόγχες και πηγούνι με καμπύλη από πάνω σκιά, όπως αποδίδονται στην εικόνα του Μετσόβου, απαντούν σε δύο πάρισες εικόνες, η μία με την ένθρονη Βρεφοκρατούσα με προφήτες και η άλλη με τον Χριστό ένθρονο με αποστόλους και τα σύμβολα των ευαγγελιστών, του 1641, καθώς και σε άλλη μία με τον άγιο Γεώργιο δρακοντοκτόνο, της τέταρτης δεκαετίας του 17ου αιώνα, και οι τρεις σε ιδιωτικές συλλογές της Ελβετίας[9]. Με τα έργα αυτά συνέχεται και εικόνα του αγίου Γεωργίου δρακοντοκτόνου από την Αγία Κυριακή Τρικάλων[10], της ίδιας εποχής. Ίσως όλες οι παραπάνω εικόνες, όπως και αυτή του Μετσόβου, να σχετίζονται με την καλλιτεχνική παραγωγή ζωγράφων από τη Γράμμοστα της Καστοριάς, οι οποίοι δραστηριοποιούνται έντονα στα μέσα του 17ου αιώνα[11].

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Στον κατάλογο των εικόνων που παραθέτει ο Κωνστάντιος (1978, 213) ταιριάζει απόλυτα η περιγραφή της εικόνας με τον αρ. καταγραφής (η), αλλά όχι οι διαστάσεις που δίνονται (68 x 52 εκ.). Αντιθέτως, στην εικόνα με αρ. καταγραφής (στ) η περιγραφή δεν είναι παρεμφερής, μολονότι οι διαστάσεις πλησιάζουν αρκετά.
2. Βλ.τις εικόνες αρ. 1 και 16 στον παρόντα κατάλογο.
3. Βλ. ενδεικτικά Μπαλτογιάννη 1994, *σποράδην*, ιδιαίτ. 273-280, και εδώ παραπάνω, αρ. 2.
4. Για τη σφαίρα του κόσμου και το συμβολισμό της, βλ. αρ. 29 και 32.
5. Βλ. σχετικά Μπαλτογιάννη 1994, σποράδην, ιδιαίτ. 18-20, 80-83, 213-215.
6. Γκερέκος, Κανλής 1998, 30-31, αρ. 10.
7. Σαββοπούλου-Κατσίκη 1997, 19-20, εικ. στη σ. 59, με πρώιμη χρονολόγηση στον 16ο αι.
8. Είναι αρκετά σπάνιες οι εικόνες που διαθέτουν ασημένιο κάμπο. Για βυζαντινά παραδείγματα από τη Δυτική Μακεδονία, βλ. *Holy Image, Holy Space* 1988, 179-180, αρ. 15, και 193-198, αρ. 31-36 (E.N. Tsigaridas). Για μεταβυζαντινά έργα από τη Νότια Αλβανία, βλ. *Εικόνες Αλβανίας* 2006, 112-113, αρ. 36, και 116-117, αρ. 38 (Ε. Δρακοπούλου). Για τα εργαστήρια αργυροχοΐας στα Ιωάννινα και το Νυμφαίο, βλ. Καπλάνη-Κοκκίνη, Μέρτζιος 1996. Κορρέ-Ζωγράφου 2002, 63-64, με την παλαιότερη βιβλιογραφία.
9. *Collections suisses* 1968, αρ. 67-69.
10. Μαραβά-Χατζηνικολάου 1969, 34, αρ. 29, πίν. 11, με κάπως πρώιμη χρονολόγηση στις αρχές του 17ου αι.
11. Βλ. σχετικά *Εικόνες Αλβανίας* 2006, 104-105, αρ. 32, και 114-115, αρ. 37 (Ε. Δρακοπούλου).

23. Τρεις Ιεράρχες

Αρ. ευρ. ΙΜΤΜ 57
Διαστ.: 41,8 εκ. μήκος, 29,4 εκ. πλάτος, 3,1 εκ. πάχος
Εργαστήριο Ηπείρου ή Βόρειας Ελλάδας, γ΄ τρίτο 17ου αιώνα
ΣΥΝΤΗΡΗΣΗ: Εργαστήρια Συντήρησης Μουσείου Μπενάκη, 2002 (Δ. Δούμας)
ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΗ: Παπαδοπούλου 1990, 262 αρ. 14. Βασιλάκη 2000α, 111, εικ. 192

Η εικόνα των Τριών Ιεραρχών αποτελείται από ενιαίο τμήμα ξύλου που έχει κυρτώσει ελαφρά. Η πίσω πλευρά είναι πελεκημένη και όχι πλανισμένη και λειασμένη[1]. Η εικόνα στην πρόσθια όψη διαθέτει αυτόξυλο πλαίσιο σκαλιστό με μορφή στριφτού σχοινιού. Η γύψινη προετοιμασία για το χρυσό κάμπο και τα χρώματα της αβγοτέμπερας της ζωγραφικής επιφάνειας είναι χωρίς ύφασμα. Φθορές και αποκολλήσεις της ζωγραφικής παρατηρούνται περιμετρικά.

Οι ψηλόλιγνες μορφές των ιεραρχών προβάλλονται επάνω σε χρυσό κάμπο. Στην εξωτερική πλευρά του στριφτού πλαισίου, που έχει καλυφθεί κι αυτό με φύλλα χρυσού, υπάρχει παρυφή που ζωγραφίζεται με δίχρωμες ταινίες, εναλλάξ κόκκινες και γαλάζιες, που φαίνονται να έχουν πλεχτεί λοξά. Και οι τρεις άγιοι είναι όρθιοι, ολόσωμοι και αυστηρά μετωπικοί. Οι φωτοστέφανοί τους είναι ανάγλυφοι από γύψο και ορίζονται εσωτερικά, στο περίγραμμα των κεφαλών, και εξωτερικά από στιγμές σε σειρά. Αυτός του Βασιλείου φέρει αλληλοτεμνόμενα ημικύκλια σε σειρά με την καμπύλη προς το εξωτερικό του φωτοστεφάνου, του Χρυσοστόμου άνθινο διάκοσμο και του Γρηγορίου αλληλοτεμνόμενα ημικύκλια σε σειρά με την καμπύλη στραμμένη προς το εσωτερικό του φωτοστεφάνου. Παρόλο που και οι τρεις πατούν το πράσινο έδαφος στο ίδιο επίπεδο και υπάρχει αυστηρή ισοκεφαλία, ο άγιος Ιωάννης ο Χρυστόστομος εικονίζεται λίγο πιο μπροστά από τους υπόλοιπους δύο. Ευλογεί και κρατά κλειστό ευαγγέλιο, ο Γρηγόριος έχει το χέρι με το οποίο βαστάζει το ευαγγέλιο καλυμμένο, ενώ ο Βασίλειος έχει επίσης καλύψει το ένα χέρι με το φαιλόνιό του αλλά στηρίζει πλάγια κλειστό βιβλίο και με τα δύο χέρια. Ο Χρυστόστομος φορά ωχρόλευκο στιχάριο με κάθετες μαύρες ταινίες, επιτραχήλιο, πατριαρχικό σάκκο με κύκλους εναλλάξ μικρούς και μεγάλους σε κάθετες αλυσίδες που περικλείουν σταυρούς και γαλάζιο ωμοφόριο με κόκκινους σταυρούς. Ο Βασίλειος φορά γαλάζιο στιχάριο, καστανό επιτραχήλιο με διάλιθο διάκοσμο, πολυσταύριο φαιλόνιο και ωχροκίτρινο ωμοφόριο με μαύρους σταυρούς. Ο Γρηγόριος φορά ομοίως γαλάζιο στιχάριο, καστανό διάλιθο επιτραχήλιο και ωχροκίτρινο ωμοφόριο, αλλά το φαιλόνιό του με τους μαύρους σταυρούς διαφέρει από αυτό του Βασιλείου. Τα χαρακτηριστικά τους είναι τυπικά και δοσμένα με αρκετή αυστηρότητα: ο Χρυστόστομος έχει την τυπική τριγωνική κεφαλή και κοντό γένι. Ο Βασίλειος έχει καλοχτενισμένα μαλλιά σε βοστρύχους και μακριά καστανή γενειάδα. Ο Γρηγόριος είναι ασπομάλλης και ασπρογένης, ενώ η γενειάδα του διχάζεται στη μέση και πλαταίνει κάτω. Κοντά στην πάνω άκρη της εικόνας σώζονται οι επιγραφές των μορφών, ανάμεσα στους ανάγλυφους φωτοστεφάνους: «*ὁ ἅγιος Βασίλειος ὁ μέγ(ας)*», «*ὁ ἅγιος Ἰω(άννης) ὁ χρισόστομ(ος)*», «*ὁ ἅγιος Γρ̣γόριος*».

Αν και οι τρεις Ιεράρχες είναι δημοφιλείς άγιοι της Ορθόδοξης Εκκλησίας, ωστόσο η παράστασή τους σε φορητές εικόνες δεν είναι αρκετά συχνή. Για παράδειγμα, μόνο πέντε εικόνες τους σώζονται που μπορούν να χρονολογηθούν στον 14ο και στον 15ο αιώνα, οι εικόνες του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου[2], του ναού της Παναγίας Χρυσαλινιώτισσας στη Λευκωσία[3], της μονής Βατοπεδίου[4], του Μουσείου Παύλου και Αλεξάνδρας Κανελλοπούλου[5] και του Μουσείου Ζακύνθου[6]. Στην σπάνι αυτή θα συνέβαλε ασφαλώς και ο καθορισμός της κοινής τους εορτής την 30ή Ιανουαρίου πολύ αργά, μόλις τον 11ο αιώνα, επί Κωνσταντίνου Μονομάχου[7], με την καθοριστική συμβολή του Ιωάννη Μαυρόποδος, μητροπολίτη Ευχαΐτων[8]. Τα Κρητικά μεταβυζαντινά παραδείγματα, όπως οι εικόνες της μονής Σταυρονικήτα[9], του Μεγάλου Μετεώρου[10], του Γεώργιου Κλόντζα, που στο παρελθόν είχε παρουσιαστεί στο εμπόριο της τέχνης[11], της Κοργιαλενείου Βιβλιοθήκης στο Αργοστόλι[12] και του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου, που φέρει την υπογραφή του γνωστού ζωγράφου Βίκτωρος[13], παρουσιάζουν τους Ιεράρχες σε αυστηρή μετωπικότητα, που εξισορροπείται όμως από μια προσπάθεια ρυθμικότητας των στάσεων και των θέσεων των χεριών τους. Σε μια μάλιστα μοναδι-

κή, ίσως, περίπτωση εικόνας από τη Ζάκυνθο, οι Τρεις Ιεράρχες εικονίζονται να τελούν αρχιερατικό συλλείτουργο γύρω από Αγία Τράπεζα κάτω από κιβώριο[14]. Αντίθετα, εικόνες των τριών Ιεραρχών από τη Βόρεια Ελλάδα τους εμφανίζουν σε συμπαγή όμιλο με επαναλαμβανόμενες χειρονομίες σαν σχεδόν αδιαφοροποίητη ομάδα, εντύπωση που εντείνεται ιδιαίτερα από τη μετωπικότητα των μορφών, την επιπεδικότητα των αρχιερατικών αμφίων και των επαναλαμβανόμενων σχεδίων τους. Από τέτοια πρότυπα φαίνεται ότι εμπνεύστηκε ο ζωγράφος της εικόνας του Μετσόβου, όπως για παράδειγμα η εικόνα των Τριών Ιεραρχών από τη Βέροια[15].

Η χρήση των ανάγλυφων από γύψο φωτοστεφάνων που φέρουν χρύσωμα, το ίδιο με αυτό του κάμπου της εικόνας, θυμίζει ανάλογα αποδοσμένους φωτοστεφάνους σε εικόνες που έχουν προσγραφεί σε εργαστήρια της Βόρειας Ελλάδας κατά τον 17ο αιώνα. Αξίζει να αναφερθούν ενδεικτικά, οι ανάλογοι φωτοστέφανοι των εικόνων του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στη Συλλογή Οικονομοπούλου[16] και στη Συλλογή Abou Adal[17], του αγίου Αθανασίου της Συλλογής Λάτση[18], καθώς και της ένθρονης Βρεφοκρατούσας με αγίους στο εμπόριο της τέχνης[19]. Βεβαίως, παρόμοια τεχνική απαντά και στους φωτοστεφάνους της εικόνας της Παναγίας Βρεφοκρατούσας της «Κυρίας των Αγγέλων» (αρ. 22), μαζί με άλλα συγγενικά στοιχεία, όπως ο ξυλόγλυπτος διάκοσμος στο πλαίσιο και η αναζήτηση της διακοσμητικότας και της έντονης χρωματικής εντύπωσης. Ωστόσο, σε μια ενδελεχή εξέταση των χαρακατηριστικών αυτών γίνονται φανερές και οι διαφορές τους. Ιδιαίτερα η τεχνοτροπική απόδοση των προσώπων των τριών Ιεραρχών, με την έντονη φωτοσκίαση, τον πολύ σκούρο προπλασμό και τις λίγες ψιμυθιές, δεν σχετίζεται με τις μορφές της Παναγίας και του Χριστού, που φαίνονται πολύ πιο ζωηρές και με κάποια αναζήτηση ζωγραφικότητας. Θα έλεγε κανείς, αν πίστευε στη γραμμική συνέχεια των πραγμάτων, ότι οι δύο εικόνες παρόλο που παρουσιάζουν αναλογίες, απέχουν χρονικά μεταξύ τους μια γενιά. Γι' αυτό και η εικόνα των τριών Ιεραρχών θα μπορούσε να αποδοθεί στον ευρύτερο κύκλο του ζωγράφου της εικόνας της Βρεφοκρατούσας και να χρονολογηθεί κάπως μεταγενέστερα, στο γ΄ τρίτο του 17ου αιώνα.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Στην πίσω όψη δύο φορές έχει γίνει με εγκοπή του ξύλου το αρτικόλεξο «ΙΤΤ» και έχει περαστεί με κόκκινο χρώμα. Επίσης, υπάρχει αυτοκόλλητη μικρή ετικέτα με τον αριθμό 115.
2. Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1998, 40-43, αρ. 9. *Κόσμος ΒΜ* 2004, 143, εικ. 114.
3. Παπαγεωργίου 1991, 67, 71, εικ. 48.
4. Τσιγαρίδας 1996, 393, εικ. 330.
5. Σκαμπαβίας, Χατζηδάκη 2007, 138-139, αρ. 110 (Ν. Χατζηδάκη).
6. Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1997, 78-79, αρ. 12.
7. Βλ. σχετικά *ΘΗΕ* 11 (1967), 841-842 (Γ. Μεταλληνός). *LChrI* 6 (1974), 517-518 (G. Kaster).
8. Lamerand 1898-1899. Bonis 1966, ιδιαίτ. 1-5. Καρπόζηλος 1982, 76, 80, 135, 140, 162-166. Από τα παλαιότερα γνωστά χειρόγραφα που έφεραν μικρογραφίες με τους Τρεις Ιεράρχες πρώτους, ανάμεσα σε άλλους, είναι το Ευαγγελιστάριο Διονυσίου 587, του 1059 (Πελεκανίδης, Χρήστου, Καδάς, Μαυροπούλου-Τσιούμη 1973, 176, 438, εικ. 215) και η *Πανοπλία Δογματική* του Ευθύμιου Ζυγαβηνού του Βατικανού Vat. gr. 666, fol. 1v και του Ιστορικού Μουσείου της Μόσχας Synod. gr. 387 (224), fol. 5v, των αρχών του 12ου αι. Βλ. Spatharakis 1976, 122-129, εικ. 78, 83.
9. Καρακατσάνη 1974, 130, αρ. 28, εικ. 49.
10. Χατζηδάκης, Σοφιανός 1990,43, 192-193.
11. *Galerie Nikolenko* 1975, αρ. 12.
12. Μοσχόπουλος 1989, 55, εικ. 62.
13. *Ιεροτελεστία και Πίστη* 1999, 94, 127, αρ. 20 (Κ.-Φ. Καλαφάτη).
14. Μυλωνά 1998, 256-257, αρ. 102.
15. *Σάρκωση του Λόγου* 2008, 114-115, αρ. 51 (Α. Πέτκος).
16. Μπαλτογιάννη 1985, αρ. 125, πίν. 67.
17. *Collection Abou Adal* 1993, 134-137, αρ. 38 (M. Chatzidakis).
18. *Art sacré* 1998, 180-183, αρ. 44.
19. *Galerie Nikolenko* 1975, αρ. 28.

24. Νέος αγένειος άγιος σε ωοειδές εικονίδιο

Αρ. ευρ. ΙΜΤΜ 15
Διαστ.: 21,6 εκ. μήκος, 18,6 εκ. πλάτος, 1,5-2 εκ. πάχος
Εργαστήριο Ηπείρου ή Βόρειας Ελλάδας, 17ος - α΄ μισό 18ου αιώνα
ΣΥΝΤΗΡΗΣΗ: Εργαστήρια Συντήρησης Μουσείου Μπενάκη, 2002 (Δ. Πιμπλής)
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ: Παπαδοπούλου 1990, 262 αρ. 7

Το ωοειδές εικονίδιο περιβάλλεται από κληματίδα (πλάτ. 4-4,5 εκ.) με συνεχή ελικωτό βλαστό ανάμεσα στις στροφές του οποίου εναλλάξ τοποθετούνται τσαμπιά σταφύλια, ενώ κληματόφυλλα τοποθετούνται σε κολπώσεις του βλαστού στα άκρα του, πάνω και κάτω. Ο ξυλόγλυπτος διάκοσμος είναι εκτελεσμένος με διάτρητη τεχνική και σε χαμηλό πρόστυπο ανάγλυφο. Στο κάτω τμήμα υπάρχει καλυκόσχημη βάση με ραβδώσεις για στερέωση του εικονιδίου σε οριζόντια επιφάνεια. Τόσο το ίδιο το εικονίδιο, όσο και το ανάγλυφο πλαίσιό του, φέρουν προετοιμασία γύψου για επιχρύσωση ή βαφή. Η ζωγραφική επιφάνεια παρουσιάζει εκτεταμένη φθορά, ώστε κατά τόπους έχουν χαθεί τα ανώτερα στρώματα της ζωγραφικής και έχει εμφανιστεί το κόκκινο αμπόλι. Ο βλαστός είχε βαφεί αρχικά με ώχρα, ενώ στα τσαμπιά διατηρούνται κατά τόπους ίχνη χρωμάτων (κίτρινου, κόκκινου και πράσινου). Τα δύο πάνω κληματόφυλλα ήταν αρχικά βαμμένα κόκκινα, ενώ τα κάτω πράσινα.

Στο κέντρο του εικονιδίου υπάρχει μετάλλιο (διαστ. 11,2 x 9,7 εκ.) με παρυφή από έξεργα κομβία σε σειρά, τα οποία ήταν αρχικά βαμμένα κόκκινα. Εικονίζεται νεαρός αγένειος άγιος σε προτομή να ευλογεί και να κρατεί τυλιγμένο λευκό ειλητό. Φορά ρόδινο χιτώνα και ιμάτιο από ώχρα που ζώνεται στη μέση αφήνοντας ακάλυπτο το στήθος και το δεξιό ώμο. Το ευγενικό του πρόσωπο έχει αδρά χαρακτηριστικά και κοντό μέτωπο, ενώ τα καστανά μαλλιά του είναι πυκνά. Ο φωτοστέφανος ορίζεται από εγχάρακτη γραμμή. Τα ιδιαίτερα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά του αγίου έχουν δυστυχώς σβηστεί, αλλά θα μπορούσε να ταυτιστεί με τον απόστολο Φίλιππο.

Είναι άγνωστη η αρχική τοποθέτηση του έργου. Ωοειδή ή κυκλικά εικονίδια με ξυλόγλυπτο πλαίσιο απαντούν σε ιδιωτικές συλλογές, όπως αυτά με τον άγιο Νικόλαο και με τον ευαγγελιστή Μάρκο της Συλλογής Οικονομοπούλου[1]. Επίσης, παρόμοιου σχήματος εικονίδια απαντούν σε κορωνίδες τέμπλων[2] ή σε απολήξεις λαβάρων[3]. Ωστόσο, η κληματίδα, που έχει ευχαριστιακή σημασία, συνήθως απαντά σε Αποστολικά τέμπλων[4]. Ενδεχομένως το εικονίδιο με το νεαρό άγιο να ανήκε σε κάποιο, διαμελισμένο σήμερα, τέμπλο εκκλησίας. Το πρόστυπο ανάγλυφο δεν μπορεί να μας οδηγήσει σε μια χρονική τοποθέτηση του έργου μετά τα μέσα του 18ου αιώνα.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Μπαλτογιάννη 1985, αρ. 75, πίν. 116 και αρ. 290, πίν. 131.
2. Πρβλ. κορωνίδα τέμπλου του παρεκκλησίου του Αγίου Ιωάννου του Θεολόγου στη μονή Σινά του Ιωάννη Κορνάρου (Χατζηδάκης, Δρακοπούλου 1997, 112, αρ. 46, εικ. 59-60).
3. Πρβλ. το λάβαρο της μονής του Θεολόγου στην Πάτμο, των αρχών του 16ου αι. (Χατζηδάκης 1977, 82, αρ. 31, πίν. 89).
4. Τσαπαρλής 1980, 99-117, *σποράδην*. Κουτελάκης 1986, 143-146.

25. Κεντρικό φύλλο τριπτύχου με τη Δέηση, Αγίους και Προφήτες

Αρ. ευρ. ΙΜΤΜ 59
Διαστ.: 37 εκ. μήκος, 25,8 εκ. πλάτος, 2,3 εκ. πάχος (3,2 εκ. στο πλαίσιο, πάνω και κάτω)
Εργαστήριο Ηπείρου ή Βόρειας Ελλάδας, τέλη 17ου αιώνα
ΣΥΝΤΗΡΗΣΗ: Εργαστήρια Συντήρησης Μουσείου Μπενάκη, 2002 (Χ. Γραμματικός, Λ. Φαρμακαλίδου)
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ: Αδημοσίευτο.

Πρόκειται για κεντρικό φύλλο τριπτύχου που έχει κατασκευαστεί από ενιαίο σανίδι. Στην πίσω πλευρά υπάρχουν ίχνη από τα διπλόκαρφα που συγκρατούσαν τους μεντεσέδες των πλάγιων φύλλων. Στην πρόσθια πλευρά έχει απλωθεί στρώμα γύψου για τον ασημένιο κάμπο και για το χρυσό βάθος στο κεντρικό διάχωρο και τα τριγύρω μετάλλια, καθώς και για τα χρώματα αβγοτέμπερας της ζωγραφικής επιφάνειας. Επάνω στο γείσο και κάτω στη βάση έχει σκαλιστεί το γνωστό δικοσμητικό θέμα των ωών σε σειρά (ύψ. 2,2 εκ.). Το φύλλο φέρει κατακόρυφη ρωγμή, ενώ φθορές στη ζωγραφική επιφάνεια απαντούν σε μεγάλη έκταση. Οι ανώτερες στοιβάδες της χρωματικής επιφάνειας έχουν καταστραφεί, ιδιαίτερα στο αριστερό τμήμα.

Κάτω από την ευθύγραμμη πάνω απόληξη του φύλλου έχει σκαλιστεί σε εσοχή ημικυκλικό τόξο, μέσα στο οποίο αρχικά θα δίπλωναν τα μη σωζόμενα σήμερα πλάγια φύλλα του τριπτύχου. Φθορές από τους μεντεσέδες των πλάγιων φύλλων είναι ορατές στις άκρες. Τα τριγωνικά διάχωρα στις γωνίες πάνω από το τόξο καλύπτονται με φυτικό διάκοσμο από άνθη και καμπυλούμενα φύλλα. Στο κέντρο εικονίζεται το Τρίμορφο της Δέησης και τριγύρω τοποθετούνται μέσα σε κυκλικά διάχωρα που σχηματίζονται από βλαστούς προτομές προφητών και αγίων. Ο Χριστός βρίσκεται στον άξονα της σύνθεσης. Κάθεται σε θρόνο χωρίς ερεισίνωτο, με τις λεπτομέρειες του διακόσμου να αποδίδονται με μαύρο μελάνι, και ακουμπά τα πόδια του σε υποπόδιο. Ευλογεί και στηρίζει στο μηρό του βιβλίο, στις ανοικτές σελίδες του οποίου γράφεται κατά το πλάτος των σελίδων με μαύρο μελάνι η επιγραφή «*ἡγὸ ἡμ[ὶ] τὸ φ(ῶ)ς τοῦ κόσμου ὁ ἀκ[ολ]ου[θὼν ἐμοί*» (Ιωάν. η΄ 12). Φορά κόκκινο χιτώνα με χρυσό σημείο στη δεξιά πλευρά και γαλάζιο ιμάτιο, που αφήνει ακάλυπτο το στήθος και το δεξιό ώμο, καθώς και την αριστερή κνήμη. Στον ένσταυρο φωτοστέφανό του τοποθετούνται τα γράμματα των λέξεων «*ὁ ὢν*». Υπάρχουν λείψανα των εκατέρωθεν συμπιλημάτων «*Ἰ(ησοῦς) Χ(ριστό)ς*». Δεξιά και αριστερά του η Παναγία και ο Ιωάννης ο Πρόδρομος, δέονται προς αυτόν, δείχνοντάς τον και φέρνοντας το άλλο χέρι προς το στήθος. Η Θεοτόκος φορά χιτώνα και μαφόριο, τα χρώματα των οποίων είναι πλέον εξίτηλα. Το ίδιο ισχύει και για τη μηλωτή και το ιμάτιο του Ιωάννη. Οι φωτοστέφανοι είναι διπλοί και εγχάρακτοι. Τριγύρω μέσα στα μετάλλια εικονίζονται στην κορυφή οι άγιοι Αθανάσιος (επιγραφή: «*ὁ ἅγ[ιος] Ἀθανάσιος*») και Σπυρίδων (επιγραφή εξίτηλη). Στην αριστερή πλευρά τοποθετούνται ένας άγιος ιεράρχης, ίσως ο Νικόλαος (επιγραφή εξίτηλη) και ο άγιος Προκόπιος (επιγραφή: «*ὁ ἅγιος Προκόπιος*»). Στη δεξιά πλευρά βρίσκονται ο Βαρθολομαίος (επιγραφή: «*Βαρθολομέος*») και ο προφήτης Ηλίας (επιγραφή: «*ὁ προ[φή]της Ἠλ[ί]ας*») που κρατά ανοικτό ενεπίγραφο ειλητό (επιγραφή εξίτηλη: «*ξήλον | κρει|λέα | τὸ Κ[υ]|ρή|ω»[;]*), ενώ στην κάτω ζώνη ο άγιος Χαραλάμπης (επιγραφή: «*ὁ ἅγιος Χαράλαμπους*»), ο άγιος Μηνάς (επιγραφή: «*ὁ ἅγιος Μηνᾶς*») και ο άγιος Στυλιανός (επιγραφή εξίτηλη). Οι ιεράρχες ευλογούν και κρατούν κλειστά ευαγγέλια, ενώ ο Στυλιανός ευλογεί και βαστάζει στην αγκαλιά του το θείο Βρέφος. Ο Βαρθολομαίος εικονίζεται σε κατατομή να κρατεί με τα δύο χέρια κλειστό κώδικα, ο Ηλίας δείχνει προς τα πάνω, ο Προκόπιος βγάζει το ξίφος από το θηκάρι του, ενώ ο Μηνάς δείχνει ψηλά και φέρνει το άλλο χέρι μπροστά στο στήθος με την παλάμη προς τα έξω.

Τα τρίπτυχα είναι φορητά έργα που κατά κανόνα ανήκουν στη σφαίρα της ιδιωτικής προσευχής και τιμής προς ιερά πρόσωπα, προς τα οποία ο πιστός εκφράζει την ευλάβειά του και με τα οποία νιώθει να έχει προσωπικό σύνδεσμο και την προστασία τους. Τρίπτυχα με το Τρίμορφο της Δέησης στο κέντρο της σύνθεσης απαντούν συχνά από τον 15ο αιώνα και εξής, καθώς η παράσταση αποτελεί συμπύκνωση του θέματος της Δευτέρας Παρουσίας και της Μέλλουσας Κρίσης[1]. Στην Κρητική ζωγραφική, της οποίας ο ρόλος υπήρξε καθοριστικός στην κατα-

σκευή και φιλοτέχνηση τριπτύχων σε όλη τη μεταβυζαντινή περίοδο, το Τρίμορφο υπήρξε σχετικά αγαπητό θέμα, όπως δείχνουν τα τρίπτυχα της μονής Λειμώνος[2] και των συλλογών Μητσοτάκη[3] και Κουλουβάτου[4], με πιθανώς παλαιότερο γνωστό σωζόμενο αυτό του Μουσείου της Πόλεως των Αθηνών[5]. Το θέμα εικονίζεται με πολλές παραλλαγές ως προς την καθιστή ή την όρθια μορφή του Χριστού και ως προς τη θέση της Παναγίας και του Προδρόμου και τη στάση των χεριών τους.

Ωστόσο, σε προϊόντα εργαστηρίων της Δυτικής και της Βόρειας Ελλάδας του 17ου αιώνα παραπέμπουν οι μικρογραφικές μορφές του τριπτύχου του Μετσόβου, που διακρίνονται για τη συνοπτική τους απόδοση, τα εκφραστικά μάτια με το έντονο βλέμμα, τις τυποποιημένες στάσεις και τη σχηματική και πρόχειρη πτυχολογία των ενδυμάτων τους. Ανάλογα μάλιστα έχουν αποδοθεί οι μορφές σε κεντρικό φύλλο τριπτύχου ιδιωτικής συλλογής της Ελβετίας[6]. Επιπλέον, η χρήση φύλλων ασημιού και χρυσού στην παράσταση, καθώς και στα τριγωνικά διάχωρα στο τόξο που την επιστέφει, επάνω στα οποία έχουν ζωγραφιστεί φυτικά κοσμήματα με λευκόφαιο χρώμα, ενδεχομένως να μαρτυρεί τη χρήση συγκεκριμένων προτύπων από αγιογραφικά εργαστήρια των Ιόνιων νησιών και την προσπάθεια αναπαραγωγής τους με τον προσφορότερο δυνατό τρόπο: συγκεκριμένα, θα μπορούσε να υποτεθεί ότι εικόνες όπως η Σταύρωση (αρ. 35 του παρόντος καταλόγου) και η εικόνα με τον άγιο Ιωάννη το Θεολόγο στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, που έχει χρονολογηθεί στο β΄ μισό του 17ου αιώνα[7], για παράδειγμα, που διαθέτουν κατάστικτο χρυσό και ασημένιο κάμπο, ίσως να αποτέλεσαν τέτοια πρότυπα.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Βλ. σχετικά Cutler 1987. Mantas 2000. Χατζηδάκη 2006.
2. Γούναρης 1999, 144-146, αρ. 102.
3. Λεμπέση, Ετζέογλου 1989, 549, πίν. 295α.
4. Λεμπέση, Ετζέογλου, Καζανάκη-Λάππα 1996, 742, πίν. 250β.
5. *Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Τέχνη* 1986, 142, αρ. 147 (Ν. Χατζηδάκη).
6. *Collections suisses* 1968, αρ. 61, με πρώιμη χρονολόγηση στον 15ο-16ο αιώνα.
7. *Τα νέα αποκτήματα* 1997, 84-85, αρ. 24 (Α. Κατσελάκη).

26. Άγιοι Ιουλίττα, Κήρυκος και Γεώργιος

Αρ. ευρ. ΙΜΤΜ 55
Διαστ.: 30,4 εκ. μήκος, 25,2 εκ. πλάτος, 3 εκ. πάχος
β΄ μισό 17ου αιώνα
ΣΥΝΤΗΡΗΣΗ: Εργαστήρια Συντήρησης Μουσείου Μπενάκη, 2002 (Δ. Πιμπλής)
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ: Παπαδοπούλου 1990, 263 αρ. 22. Βασιλάκη 2000α, 111, εικ. 194

Η εικόνα έχει κατασκευαστεί από ενιαίο χονδρό σανίδι, στην πρόσθια πλευρά του οποίου η προετοιμασία γύψου για το χρυσό κάμπο και τα χρώματα της αβγοτέμπερας έχει γίνει χωρίς ύφασμα. Φθορές παρατηρούνται περιμετρικά στην εικόνα και σε αρκετό τμήμα της επιφάνειας, κυρίως στο έδαφος. Η μόνη επιζωγράφηση διαπιστώνεται στην πλατιά καστανέρυθρη ταινία της παρυφής της εικόνας.

Επάνω στο χρυσό βάθος προβάλλονται οι τρεις άγιοι, που εικονίζονται όρθιοι να πατούν σε πρασινωπό έδαφος. Η Ιουλίττα και ο Κήρυκος στρέφονται προς τον Γεώργιο που καταλαμβάνει τη δεξιά πλευρά της εικόνας. Η αγία Ιουλίττα στέκεται στην άκρη και στρέφεται προς τη δεξιά. Κλίνει την κεφαλή προς τα κάτω και σηκώνει τα χέρια της σαν να δείχνει τον τροπαιοφόρο άγιο στο γιο της Κήρυκο. Φορά κόκκινο φόρεμα κι από επάνω κοντό καστανό χιτώνα. Ο μανδύας της είναι σκουροπράσινος με βαθυκάστανη φόδρα και πορπώνεται στο στήθος. Στην κεφαλή φέρει λευκό μαντίλι με πορτοκαλόχρωμο σειρίτι στην άκρη. Ο Κήρυκος εικονίζεται ξιπόλυτος να φορεί μόνο κοντό λευκόφαιο χιτώνα που ζώνεται στη μέση με ύφασμα ίδιου χρώματος. Με το ένα χέρι δείχνει την κεφαλή του, το σημείο του σώματός του που έπαθε, κατά το μαρτύριό του, και επέφερε το θάνατό του, ενώ στο άλλο κρατά ειλητό που φέρει την επιγραφή: «*δὸς ἡμῖν Κ(ύρι)ε*». Ο άγιος Γεώργιος παριστάνεται μετωπικός να κοιτάζει προς το θεατή. Κρατά κόκκινο σταυρό στο ένα χέρι και φέρνει το άλλο μπορστά στο στήθος με την παλάμη προς τα έξω. Στην κεφαλή φέρει στέφανο του μαρτυρίου του από μαργαριτάρια. Φορά ποδήρη κόκκινο χιτώνα και από επάνω κοντό σκουρογάλανο χιτωνίσκο. Ο πορτοκαλής μανδύας του με τη λαδοπράσινη φόδρα πορπώνεται στο στήθος με καρφίτσα που έχει τη μορφή ρόδακα. Χρυσοϋφαντες διάλιθες τρέσες κοσμούν τις παρυφές όλων των ενδυμάτων και των τριών μορφών: οι λεπτομέρειες δηλώνονται με μαύρη σινική, ενώ τα πετράδια βάφονται καστανά, πράσινα, κόκκινα και λευκά. Οι φωτοστέφανοι είναι στικτοί: αυτοί της Ιουλίττας και του Γεωργίου ορίζονται με διπλή σειρά στιγμών, ενώ του Κηρύκου με μονή. Εκατέρωθεν των μορφών των δύο ενήλικων αγίων σημειώνονται οι μεγαλογράμματες επωνυμίες: «*Ἡ ἁγία Ἰουλίττα - Ὁ ἅγιος Γεώργιος*», ενώ πάνω από το παιδί «*Ὁ ἅγι[ος] Κήρυκος*». Στο πράσινο έδαφος, κάτω από τα πόδια των αγίων, σημειώνεται η αφιερωματική επιγραφή: «*Δέησις τοῦ δούλ(ου) τοῦ Θε(οῦ) Κηρίλου [- - -]*». Μολονότι θα ταίριαζε η εικόνα να είναι δώρημα κάποιου Κηρύκου, η επιγραφή δεν παρουσιάζει καμία φθορά στο σημείο του βαπτιστικού ονόματος του αφιερωτή.

Οι μορφές της παράστασης είναι ψηλές και εύρωστες, χωρίς να είναι εύσαρκες. Οι προπλασμοί είναι λαδοπράσινοι, τα ρόδινα σαρκώματα απλώνονται σε μεγάλη έκταση, τα πολλά γραμμικά φώτα αποδίδουν σχηματικά τους εξέχοντες όγκους, οι σκιές είναι τόσες ώστε να ξεχωρίζουν τα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά. Οι τρεις άγιοι, παρόλο που δεν μπορεί να υποστηριχθεί ότι συστήνουν μια ιδανική πυρηνική οικογένεια, αποδίδονται με ιδανικό ευδαίμον κάλλος και επιδεικτική πολυτέλεια σε μια ευτυχή συνάντησή τους χωρίς κανέναν τοπικό ή χρονικό προσδιορισμό, ενδεχομένως στον Παράδεισο, που δηλώνεται μόνο με το χρυσό κάμπο και το πράσινο έδαφος.

Η αγία Ιουλίττα και ο τρίχρονος γιος της άγιος Κήρυκος κατάγονταν από το Ικόνιο και, σύμφωνα με το συναξαριστή[1], εξαιτίας του διωγμού επί Διοκλητιανού κατέφυγαν μέσω Σελεύκειας στην Ταρσό. Ο διοικητής της πόλης Αλέξανδρος, μετά τη σύλληψή τους, ζήτησε να επιστρέψουν στην παλιά πίστη, αλλά η Ιουλίττα αρνήθηκε. Ο Αλέξανδρος «*ὠμὸς καὶ θηριώδης τὸν τρόπον*» προσπάθησε να πάρει στην αγκαλιά του το μικρό παιδί, αλλά αυτό, προφανώς τρομοκρατημένο, τον κλώτσησε και τότε εκείνος, ακούγοντας την ίδια στιγμή τη μητέρα να ψελλίζει το όνομα του Χριστού, το έσπρωξε από τα σκαλιά του θρόνου με αποτέλεσμα αυτό

να πέσει χτυπώντας θανάσιμα στο κεφάλι. Επακολούθησαν μαρτύρια και, τελικά, ο αποκεφαλισμός της μητέρας του[2]. Οι δύο άγιοι, που τιμούνταν περισσότερο κατά τους βυζαντινούς χρόνους στη Μικρά Ασία παρά στην Κωνσταντινούπολη, εορτάζουν στις 15 Ιουλίου[3]. Η συνεικόνισή τους με τον άγιο Γεώργιο, έναν από τους περισσότερο τιμώμενους αγίους, ουσιαστικά παραπέμπει σε μια «ιερή συνομιλία» μεταξύ μητέρας και γιου, εφόσον και οι δύο κοιτάζουν προς ένα από τα μεγαλύτερα πρότυπα αντοχής στα βασανιστήρια και φορέα προστασίας από τους κινδύνους. Και είναι ιδιαίτερα παράξενο που, αντίθετα με την παραγγελία του αγίου Νικηφόρου του Ομολογητού[4], τα μαρτύρια τόσο του Γεωργίου όσο και των Κηρύκου και Ιουλίττας έχουν εισαχθεί στα συναξάριά τους και εικονογραφούνται στις βιογραφικές τους εικόνες[5].

Αν και στη μνημειακή ζωγραφική δεν είναι ασυνήθιστη η εικόνιση της Ιουλίττας και του Κηρύκου[6], στη ζωγραφική των φορητών εικόνων είναι μάλλον σπάνια. Απαντά κυρίως σε εικόνες Βορειοελλαδικών εργαστηρίων από τον 15ο αιώνα, όπως αυτή του Πρωτάτου του Αγίου Όρους[7], μέχρι και τον 19ο αιώνα, όπως αυτή της μονής Βατοπεδίου[8], που φέρει τη χρονολογία 1741, αυτή του Εκκλησιαστικού Μουσείου της Μητρόπολης Θεσσαλονίκης, του 1881[9], εκείνη του ναού των Ταξιαρχών Ξάνθης, του τέλους του 19ου αιώνα[10], αλλά δεν είναι και άγνωστη σε εικόνες Κρητικής τέχνης, όπως αυτή που σήμερα φυλάσσεται στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο[11] και εκείνη της μονής Λειμώνος Λέσβου, της β΄ πενηνταετίας του 16ου αιώνα (εικ. 26.1)[12]. Με εξαίρεση την εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου, σε όλες τις υπόλοιπες η μητέρα κατά κανόνα απεικονίζεται να απλώνει το χέρι στο γιο της ή και να συνομιλεί μαζί του, ενώ ο Κήρυκος δείχνει την πληγή στην κεφαλή του και στρέφεται προς τη μορφή του Χριστού που προβάλλει από δόξα στις πάνω γωνίες ή στο κέντρο της πάνω ζώνης της παράστασης. Στην εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου, η Ιουλίττα βαστάζει στην αγκαλιά το γιο της, όπως σε ομώνυμη τοιχογραφία των Αγίων Αποστόλων Νερομάνας Αιτωλίας, του 1372-1373[13]. Η Ιουλίττα και ο Κήρυκος απεικονίζονται επίσης και σε πολυπρόσωπες συνθέσεις, όπως είναι οι εικόνες Μηνολογίου[14], οι Άγιοι Πάντες[15] και το *«Ἐπὶ σοὶ χαίρει»*[16], που αποδίδει εικαστικά τον ύμνο που ψάλλεται μετά τον καθαγιασμό των Τιμίων Δώρων στη θεία λειτουργία του Μεγάλου Βασιλείου.

Η επιγραφή του ειληταρίου που κρατά ο μικρός Κήρυκος, *«δὸς ἡμῖν Κ(ύρι)ε»*, είναι οι τρεις πρώτες λέξεις του κειμένου που γράφεται επάνω στο χρυσό κάμπο με κόκκινη σινική στην ενδιαφέρουσα εικόνα της μονής Λειμώνος (κατά τη μεταγραφή του Γιώργου Γούναρη): *«δὸς ἡμῖν Χ(ριστ)ὲ καὶ [Παν]τοκράτορ | βραβεῖα καὶ στέ[μματα τοῖς] σοῖς εἰκέταις | ὑπὲρ σοῦ γὰρ [μεμαρτυρήκα]μεν παιδίου | εὐρμρυτε(;)»*. Το κείμενο αυτό δεν φαίνεται να είναι αντιγραμμένο από την ακολουθία της εορτής των δύο αγίων, αλλά να αποδίδει ελεύθερα το περιεχόμενο ενός νεκρώσιμου ευλογηταρίου που ψάλλεται στον όρθρο των ψυχο-Σαββάτων και ενδεχομένως θα μπορούσε να αποδοθεί στον Ιωάννη τον Δαμασκηνό: *«Οἱ τὴν ὁδὸν τὴν στενὴν βαδίσαντες, τεθλιμμένην πάντες οἱ ἐν βίῳ οἱ τὸν Σταυρόν, ὡς ζυγὸν ἀράμενοι, καὶ ἐμοὶ ἀκολουθήσαντες ἐν πίστει, δεῦτε ἀπολαύετε ἃ ἡτοίμασα ὑμῖν βραβεῖα καὶ στέφη τὰ οὐράνια»*[17].

Τα μικρά εμπίεστα κυκλικά σχέδια στους φωτοστεφάνους, η έντονη διακοσμητικότητα, τα καθαρά και λαμπερά χρώματα, μα περισσότερο η απόδοση των προσώπων με τον έντονο σκιοφωτισμό στα πρόσωπα και τα προτεταμένα στρόγγυλα πηγούνια απαντούν σε έργα καλών εργαστηρίων της Βόρειας Ελλάδας, ίσως της Θεσσαλονίκης ή του Αγίου Όρους. Στα έργα αυτά μπορούν να συγκαταλεχθούν οι εικόνες της Παναγίας Γαλακτοτροφούσας του Μουσείου Μπενάκη, του τέλους του 17ου αιώνα[18], της Παναγίας των Πάντων Χαράς της Συλλογής Τσακύρογλου, που φέρει αφιερωματική επιγραφή του ιερομονάχου Ιγνατίου από τον Τύρναβο και τη χρονολογία 1689[19], την περίπου σύγχρονη εικόνα της Ένθρονης

26.1. Λέσβος, μονή Λειμώνος.
Εικόνα με τους Αγίους Κήρυκο και Ιουλίττα

Βρεφοκρατούσας Θεοτόκου της Συλλογής Κυριάκου Μητσοτάκη, του ίδιου τεχνοτροπικού ύφους[20], καθώς και τις πάρισες εικόνες του Χριστού Ένθρονου και της Βρεφοκρατούσας με αρχαγγέλους του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου, που έχουν τοποθετηθεί στις αρχές του 18ου αιώνα και αποδοθεί σε ζωγράφο ίσως της Θεσσαλονίκης[21].

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Delehaye 1902, 821.
2. Για το βίο τους, βλ. *Acta Sanctorum Iunii*, III.16-19, 15-28. *AnBoll* 1 (1882), 192-207. *BHG* 313y-318e. Delehaye 1933, 167-168, 343, 350, 371. Πρβλ. και *ΘΗΕ* 6 (1965), 960-962 (Στ. Παπαδόπουλος) και *LChrI* 7 (1974) 241-245 (W. Braunfels). Για την εικονογραφία των δύο αγίων, βλ. πρόσφατα Palumbo 2008.
3. Mango, Sevčenko 1978, 8-9, αρ. 11.
4. Νικηφόρος, *Κανόνων τινές*, PG 100, 852A: «*καὶ τὰ δύο μαρτύρια τοῦ ἁγίου Γεωργίου καὶ τῶν ἁγίων μαρτύρων Κηρύκου καὶ Ἰουλίττης* [...] *οὐ χρὴ δέχεσθαι. Ἀπόβλητα γὰρ καὶ οὐ δεκτά*».
5. Για τον άγιο Γεώργιο, βλ. Delehaye 1909, 45-76, ιδιαίτ. 50 κεξ. Walter 2003, 109-144. Για βιογραφικές εικόνες του, βλ. Mark-Weiner 1977. Papamastorakis 2007, 45-46. Κουτσίκου 2007. Για τη μοναδική γνωστή βιογραφική εικόνα των αγίων Ιουλίττας και Κηρύκου, βλ. Κατσελάκη 2001.
6. Βλ. Κατσελάκη 2001, 182 κεξ.
7. *Θησαυροί* 1997, 100-101, αρ. 2.31 (Ε. Τσιγαρίδας). Βασιλάκη 2004, 43-46, εικ. 13.
8. http://vatopaidi.files.wordpress.com/2009/07/agioi-kirikos-kai-ioulitta.html
9. Σκαλτσά, Τζώνος, Νιτσίου, Μαμούρη 2007, 164, αρ. 3.5/12.
10. Τσιγάρας 2004, 71, εικ. 35.
11. Κατσελάκη 2001.
12. Γούναρης 1999, 91-92, αρ. 31, εικ. στη σ. 203.
13. Στο ίδιο, 92 και σημ. 212. Οι τοιχογραφίες του κυρίως ναού χρονολογούνται από επιγραφή το 1372-1373, ενώ αυτές του νάρθηκα από γραπτή χρονολογία με το έτος 1560-1561 (Κίσσας 1971-1972, 48-49. Πρβλ. και Παλιούρας 1985, 219-223). Η παράσταση της αγίας Ιουλίττας με τον άγιο Κήρυκο τοποθετείται σε μετάλλιο του κυρίως ναού (Κίσσας 1971-1972, 42, πίν. Χβ) και, συνεπώς, δεν είναι μεταβυζαντινή παράσταση, όπως από παραδρομή έχει υποστηριχθεί (Κατσελάκη 2001, 187).
14. Βλ. ενδεικτικά το δίπτυχο μηνολόγιο με τους αγίους του έτους, του β΄ μισού του 11ου αι. (Σωτηρίου 1956-1958, Α΄, εικ. 133, Β΄, 119-120. Μουρίκη 1990, εικ. 17 (δεξί φύλλο, αρχή της δεύτερης σειράς από κάτω), και το τετράπτυχο μηνολόγιο της ίδιας εποχής από τη μονή Σινά (Σωτηρίου 1956-1958, Α΄, εικ. 137, Β΄, 121-123, στο κέντρο της πέμπτης σειράς από το τέλος – σκηνή φθαρμένη και επιζωγραφισμένη).
15. Βλ. για παράδειγμα το εξωτερικό τμήμα του δεξιού φύλλου τριπτύχου του Μουσείου Καλών Τεχνών του Houston (αρ. 37.28) της β' πενηνταετίας του 16ου αι. (*Byzantine Women* 2003, 210-213, αρ. 120 [I. Kalavrezou]).
16. Ενδεικτικά βλ. τις εικόνες του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου, των αρχών του 15ου αι. (Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1998, 86-89, αρ. 23. Χατζηδάκη 1993, εικ. στη σ. 173), του παρεκκλησίου της Βάτου στη μονή Σινά, του τέλους του 15ου ή των αρχών του 16ου αι. (Δρανδάκης 1990, 129, εικ. 93, κάτω δεξιά), και του Ελληνικού Ινστιτούτου της Βενετίας, που φέρει την υπογραφή του Γεωργίου Κλόντζα (Chatzidakis 1962, 75-77, αρ. 50, πίν. 37, κάτω δεξιά. Χατζηδάκη 1993, 166-173, αρ. 41, εικ. στη σ. 167 και στις σ. 170-171, κάτω δεξιά).
17. *Ωρολόγιον* 1986, 62.
18. Ξυγγόπουλος 1935, 77, αρ. 55, πίν. 40β.
19. Καρακατσάνη 1980, 76, αρ. 107, εικ. στη σ. 103.
20. Λεμπέση, Ετζέογλου 1989, 548, πίν. 294β.
21. *Πύλες του Μυστηρίου* 1994, 203-104, αρ. 19-20 (Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου). Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1998, 274-275, αρ. 92.

27. Εις Άδου Κάθοδος

Αρ. ευρ. ΙΜΤΜ 34
Διαστ.: 24,7 εκ. μήκος, 19,3 εκ. πλάτος, 2,4 εκ. πάχος
τέλη 17ου - αρχές 18ου αιώνα
ΣΥΝΤΗΡΗΣΗ: Εργαστήρια Συντήρησης Μουσείου Μπενάκη, 2002 (Ε. Βλαχοδήμου)
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ: Αδημοσίευτη

Η πολυπρόσωπη σκηνή ζωγραφίζεται συμμετρικά σε χρυσό βάθος και σκούρο γαλάζιο έδαφος που αποδίδει συμβολικά το στόμιο του Άδη. Ο Χριστός σε ωοειδή χρυσή δόξα με κόκκινες ακτίνες, μετωπικός στο κέντρο της σύνθεσης, ανασύρει, απλώνοντας τα χέρια, τον Αδάμ και την Εύα από μαρμάρινες ανοικτές σαρκοφάγους. Φορά χιτώνα που ποικίλλεται με χρυσοκονδυλιές και λεπτομέρειες αποδοσμένες με σινική, λευκό ιμάτιο με απόπτυγμα που ανεμίζει πάνω από τον αριστερό ώμο. Πατά επάνω στις σπασμένες πύλες του Άδη και στρέφεται προς τον Αδάμ, ο οποίος ακολουθείται από πολυπληθή όμιλο που ορίζεται με την προοπτική απόδοση των φωτοστεφάνων. Σε πρώτο επίπεδο, ζωγραφίζεται μορφή προφήτη με φωτοστέφανο, καθώς και οι προφητάνακτες Δαβίδ και Σολομών. Στα αριστερά, η Εύα, τυλιγμένη το κατακόκκινο μαφόριό της, υψώνει το αριστερό χέρι της σε δέηση. Πίσω της, προβάλλει προοπτικά ομάδα δικαίων, με προεξάρχοντα τον Ιωάννη τον Πρόδρομο. Ακολουθούν ο νεαρός Άβελ και ένας γέροντας. Στο αριστερό τμήμα της σύνθεσης, ανάμεσα σε λευκά νέφη, διακρίνεται σε δύο μέρη με κόκκινους μεγαλογράμματους χαρακτήρες η επιγραφή: «*Ἡ Ἀνάστασις*». Την παράσταση περιβάλλει έξεργο πλαίσιο από δίεδρη χρυσωμένη επιφάνεια και κόκκινη ταινία. Παρατηρούνται πολλές επιζωγραφήσεις στο χιτώνα της Εύας, στα μαύρα περιγράμματα και τα φώτα των ενδυμάτων του Αδάμ, καθώς και στα κόκκινα και τα πορτοκαλιά χρώματα.

Η σκηνή ακολουθεί στην εικονογραφία της το λεγόμενο «συμμετρικό» τύπο της Καθόδου στον Άδη, που γνωρίζει ευρεία διάδοση στη ζωγραφική κυρίως του Βορειοελλαδικού χώρου (βλ. εικόνα αρ. 20 στον παρόντα κατάλογο). Ωστόσο, το συγκεκριμένο έργο διαφοροποιείται ελαφρά από το καθιερωμένο «συμμετρικό» πρότυπο τόσο στα κύρια στοιχεία της σύνθεσης, όσο και στα δευτερεύοντα επεισόδια: η κεντρική μορφή του Χριστού δεν απεικονίζεται αυστηρά μετωπική, αλλά με την κεφαλή και το βλέμμα στραμμένα στα δεξιά, προς στον Αδάμ. Οι άγγελοι με τα σύμβολα του Πάθους, η μορφή του Άδη και η πάλη με τον άγγελο, εικονογραφικά στοιχεία που συνήθως συνοδεύουν την παράσταση της βυζαντινής Ανάστασης, απουσιάζουν.

Η παραλλαγή του εικονογραφικού τύπου της Καθόδου στον Άδη με τον Χριστό στο κέντρο να στρέφει προς τον Αδάμ, εμφανίζεται εξίσου δημοφιλής σε τοιχογραφημένα σύνολα και φορητές εικόνες Βορειοελλαδικών, ως επί το πλείστον, εργαστηρίων. Ενδεικτικά, υιοθετείται στις τοιχογραφίες της μονής Χελανδαρίου, στο παρεκκλήσι του Αγίου Νικολάου της μονής Μεγίστης Λαύρας του Αγίου Όρους, στη μονή Φιλανθρωπηνών στο Νησί των Ιωαννίνων, στη μονή Σέλτσου (1698) και της Σπηλαιώτισσας Αρτσίστας (1634) στο νομό Άρτας, καθώς και στην Παναγία της συνοικίας των Αγίων Αναργύρων στην Καστοριά[1].

Όσον αφορά στις φορητές εικόνες, ο εικονογραφικός αυτός τύπος υιοθετείται στην απεικόνιση της Ανάστασης σε τρίπτυχο του β΄ μισού του 16ου αιώνα στη Συλλογή Κανελλοπούλου, σε τρίπτυχο με σκηνές Δωδεκαόρτου του Εμμανουήλ Τζάνε στην ίδια συλλογή, σε εικόνα της ίδιας περιόδου από το Pskov, στην οποία τα δευτερεύοντα επεισόδια καταλαμβάνουν ασυνήθιστα μεγάλη έκταση, καθώς και σε εικόνα λαϊκότερου ύφους, όπως άλλωστε είναι και η εικόνα της Συλλογής Αβέρωφ, στη μονή Κουτλουμουσίου που χρονολογείται με επιγραφή στα 1691[2]. Ο ίδιος τύπος απαντά σε εικόνα τέμπλου του 1611 από το Πρωτάτο, στην οποία όμως ο Χριστός, ενώ στρέφεται ελαφρά προς τον Αδάμ, κοιτάζει προς το θεατή[3]. Τέλος, σε εικόνα των αρχών του 18ου αιώνα στην Ύδρα, ο Χριστός στρέφεται στον Αδάμ, παρόλο που η διάρθρωση των υπολοίπων εικονογραφικών στοιχείων της σύνθεσης φαίνεται να παραπέμπει στον τύπο της Ανάστασης με τους δύο πρωτόπλαστους στα δεξιά που καθιερώνουν οι Κρητικοί ζωγράφοι[4].

Πλησιέστερα, ωστόσο, στην εικόνα της Συλλογής Αβέρωφ από τα παραπάνω πα-

ραδείγματα, βρίσκεται ομώνυμη εικόνα που ανήκει σε ελβετική συλλογή[5]. Πρόκειται για πολυπρόσωπη σύνθεση με τον Χριστό να προβάλλεται μέσα σε δόξα που συνοδεύεται από αγγέλους, πολυπληθείς ομάδες δικαίων και τον Άδη σε μονοχρωμία, δίπλα στις σπασμένες πύλες. Η εικόνα, που έχει χρονολογηθεί στον ύστερο 17ο αιώνα, έχει συσχετισθεί με καλλιτεχνικό εργαστήριο της Ηπείρου. Αν και σαφώς λιγότερο αφηγηματική, η σύνθεση στην εικόνα του Μετσόβου μοιάζει να αναπαράγει μία ολιγοπρόσωπη και περισσότερο συνοπτική εκδοχή της σκηνής απ' ό,τι στην εικόνα της Ελβετίας. Τόσο όσον αφορά στην εικονογραφία, όσο και στον τρόπο απόδοσης του θέματος, η εικόνα της Συλλογής Αβέρωφ θα μπορούσε να προέρχεται και αυτή από επαρχιακό εργαστήριο της ηπειρωτικής Βόρειας Ελλάδας. Η γραφική, στην ασχήμια της, ρεαλιστική έκφραση των προσώπων με τις παχιές γραμμικές σκούρες σκιές, η προτίμηση στα έντονα χωρίς διαβαθμίσεις χρώματα, τα αδρά αδέξια περιγράμματα, όλα προδίδουν λαϊκό Βορειοελλαδίτη ζωγράφο του ύστερου 17ου ή των αρχών του 18ου αιώνα, ο οποίος κατορθώνει να αναπαραγάγει με επιτυχία οικείο του πρότυπο, υπογραμμίζοντας με το δικό του άμεσο τρόπο το συμβολισμό του γεγονότος.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Βλ. αντίστοιχα Millet 1927, πίν. 69.3 (για τη μονή Χελανδαρίου) και 260.1 (για τη Μεγίστη Λαύρα). Αχειμάστου-Ποταμιάνου 2004, 42, εικ. 8 και Καμαρούλιας 1996, Β΄, 293, εικ. 363 (για τη μονή Σέλτσου) και Α΄, 298, εικ. 277 (για τη Σπηλαιώτισσα Αρτσίστας). Παϊσίδου 2002, 94, πίν. 50β (για το ναό της Παναγίας στη συνοικία των Αγίων Αναργύρων της Καστοριάς, με αναλυτική αναφορά στη βυζαντινή καταγωγή του τύπου).
2. Σκαμπαβίας, Χατζηδάκη 2007, 276-277, αρ. 161 (Α. Μισαηλίδου) και 348-353, αρ. 186 (Ν. Χατζηδάκη). *Πύλες του Μυστηρίου* 1994, 215-216 αρ. 25 (I. Shalina). *Θησαυροί* 1997, 152-153, αρ. 2.87 (Λ. Τόσκα).
3. Βασιλάκη, Γαλάβαρης, Παλιούρας, Ταβλάκης 2004, 168, εικ. 86. Ο ίδιος εικονογραφικός τύπος εμφανίζεται σε εικόνα με την Ανάσταση στην Κεφαλονιά, σπάνιο δείγμα για τη θρησκευτική ζωγραφική των Επτανήσων (Μοσχόπουλος 1989, 151, εικ. 274).
4. *Εκκλησιαστικό Μουσείο Ύδρας* 2009, 124-125, αρ. 6 (Α. Κατσελάκη). Για την καθιέρωση του τύπου από τους ζωγράφους της Κρητικής Σχολής βλ. εικόνα αρ. 20 στον παρόντα κατάλογο.
5. *Collections suisses* 1968, αρ. 78.

28. Δέηση και Άγιος Γεώργιος Δρακοντοκτόνος

Αρ. ευρ. ΙΜΤΜ 32
Διαστ.: 63,4 εκ. μήκος, 46,5 εκ. πλάτος, 2,5 εκ. πάχος
τέλη 17ου - αρχές 18ου αιώνα
ΣΥΝΤΗΡΗΣΗ: Εργαστήρια Συντήρησης Μουσείου Μπενάκη, 2002 (Ε. Βλαχοδήμου)
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ: Αδημοσίευτη

Η εικόνα χωρίζεται με λεπτή χρυσή ταινία σε δύο ζώνες. Στην πάνω ζώνη απεικονίζεται επάνω σε χρυσό κάμπο με εκτεταμένες φθορές η σκηνή της Δέησης. Ο Χριστός ένθρονος, στο κέντρο, πλαισιώνεται από την Παναγία και τον Ιωάννη. Οι τρεις μορφές, όπως και ο έφιππος άγιος Γεώργιος στο κάτω τμήμα της εικόνας, φορούν φωτοστεφάνους που ορίζονται από εμπίεστες στιγμές στο χρυσό βάθος και ταυτίζονται με κόκκινα συμπιλήματα και επιγραφές: «*Μ(ήτη)ρ / Θ(εοῦ)*», «*Ἰ(ησοῦ)ς / Χ(ριστό)ς*» και «*(Ὁ Ἅγιος) Ἰω(άννης) ὁ Π(ρόδρομος)*». Ο Χριστός κάθεται σε ευρύ μαρμάρινο θρόνο, κοσμημένο με ένθετα χρυσά πλακίδια, που μιμούνται ανάγλυφη φυτική διακόσμηση, και δύο φτερωτές κεφαλές αγγέλων σε μετάλλια. Το ερεισίνωτο είναι καμπύλο, δημιουργώντας την αίσθηση της τρίτης διάστασης, το μαξιλάρι και το πολυγωνικό, σχεδόν, υποπόδιο κόκκινα, ενώ τα δύο, επίσης κόκκινα, ακρωτήρια απολήγουν σε σχηματοποιημένα ανθέμια. Ευλογεί με το δεξί χέρι μπροστά στο στήθος και με το αριστερό στηρίζει ανοικτό ευαγγέλιο στο μηρό του. Φορά σκούρο κεραμιδί χιτώνα με κατακόρυφο, πλατύ, χρυσό σημείο και βαθυγάλαζο ιμάτιο. Στα πλάγια και σε απόσταση από την κεντρική μορφή του Χριστού προβάλλουν ολόσωμες και γυρισμένες κατά τα τρία τέταρτα οι μορφές της Παναγίας, αριστερά, και του Προδρόμου, δεξιά. Με τα χέρια σταυρωμένα μπροστά στο στήθος γέρνουν την κεφαλή προς τον Κύριο. Η Παναγία φορά σκούρο κεραμιδί μαφόριο με χρυσή ταινία στην παρυφή, ανοιχτό μπλε κεκρύφαλο και ιμάτιο. Σε αντίστοιχη θέση και στάση, ο Ιωάννης φορά κόκκινη μηλωτή και σκούρο πράσινο ιμάτιο. Με το αριστερό χέρι κρατεί μακρύ σταυρό. Οι τρεις μορφές πατούν σε έδαφος που μιμείται μωσαϊκό.

Στο κάτω ήμισυ της παράστασης, ο άγιος Γεώργιος έφιππος με στρατιωτική περιβολή και κόκκινο μανδύα που ανεμίζει, λογχίζει κόκκινο φτερωτό δράκοντα που κείτεται στα πόδια του αλόγου του, επάνω σε λεπτό ρέμα ποταμού. Κάτω αριστερά, σε μικρότερη κλίμακα, γυναικεία μορφή με πριγκιπικά ενδύματα και στέμμα σταυρώνει τα χέρια μπροστά στο στήθος σε στάση δέησης. Αριστερά, πίσω από τους χαμηλούς λόφους στο βραχώδες τοπίο, προβάλλει προοπτικά σε μονοχρωμία η παράσταση της τειχισμένης πόλης, που υπέφερε από το δράκοντα που εμπόδιζε την υδροδότησή της. Η σκηνή απεικονίζεται, όπως και η Δέηση, σε χρυσό βάθος με εκτεταμένες φθορές που καθιστούν δυσανάγνωστη την επωνυμία του αγίου[1].

Ο συνδυασμός δύο θεμάτων, ειδικά της παράστασης της Δέησης με αυτή του έφιππου δρακοντοκτόνου αγίου Γεωργίου, δεν είναι σπάνια στη μεταβυζαντινή ζωγραφική. Ενδεικτικά αξίζει να αναφερθούν οι εικόνες του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου, του 15ου αιώνα, με τη Δέηση σε μικρή κλίμακα στο πάνω μέρος, καθώς και της Συλλογής Βελιμέζη, του 18ου αιώνα, με διευρυμένη παράσταση Δέησης στο πάνω τμήμα και τους αγίους Γεώργιο και Δημήτριο έφιππους στο κάτω[2], την απεικόνιση των δύο στρατιωτικών αγίων, χωρίς ωστόσο το επεισόδιο της δρακοντοκτονίας, συνδυάζεται με ένθρονη Θεοτόκο Βρεφοκρατούσα και αγίους σε δίζωνη εικόνα του ζωγράφου Δημήτριου Λιβά, του 17ου αιώνα, της Συλλογής Κανελλοπούλου[3]. Ο άγιος Γεώργιος, τέλος, στον ίδιο τύπο με τον οποίο απαντά στην εικόνα της Συλλογής Αβέρωφ, συνδυάζεται με διευρυμένη σύνθεση της αγίας Τριάδας σε φορητή εικόνα από την Κρήτη, του τέλους του 15ου αιώνα, καθώς και με παράσταση της Θεοτόκου Βρεφοκρατούσας με αρχαγγέλους και αγίους από τη Ζάκυνθο[4].

Οι δύο παραστάσεις έχουν τα βασικά χαρακτηριστικά των εικονογραφικών τύπων του παγιώνονται από τους Κρητικούς ζωγράφους κατά τον 15ο αιώνα. Συγκεκριμένα, ο τύπος του Τριμόρφου της Δέησης, που εκφράζει την έννοια της μεσιτείας για τη σωτηρία κατά τη Μέλλουσα Κρίση και αποτελεί ένα από τα

πλέον αγαπητά θέματα της Κρητικής ζωγραφικής, εμφανίζεται αποκρυσταλλωμένος σε σειρά εικόνων του ζωγράφου Άγγελου Ακοτάντου και επαναλαμβάνεται, με μικρές διαφοροποιήσεις, σε πολλά σύγχρονά του και μεταγενέστερα παραδείγματα[5]. Από τις πιο ενδιαφέρουσες αποκλίσεις από την πάγια εικονογραφία του θέματος στην εικόνα της Συλλογής Αβέρωφ είναι η αυτονομία που δίνεται στις μορφές της Παναγίας και του Ιωάννη, η μηλωτή και η μακριά σταυροφόρα ράβδος που κρατά ο Πρόδρομος, που επιτείνουν τον εσχατολογικό χαρακτήρα της παράστασης[6]. Παρόλο που ο Πρόδρομος εμφανίζεται να φορά τη μηλωτή σε πληθώρα μεταβυζαντινών παραδειγμάτων της Δέησης, κυρίως από το 1500 και μετά, με πρωιμότερο παράδειγμα την εικόνα με τη Δέηση στη Βιέννη, σπάνια εικονίζεται σ' αυτές να κρατά σταυρό[7].

Εξίσου ενδιαφέρουσα στην παράσταση είναι και η απόδοση του θρόνου. Το αρχέτυπο της απεικόνισης του θρόνου σε αυτόν τον τύπο – μαρμάρινος, με έντονη την αίσθηση του χρώματος, σύμφυτο υποπόδιο και έντονα καμπυλόγραμμο ερεισίνωτο – εντοπίζεται σε ενυπόγραφη εικόνα του Αγγέλου, του β΄ τέταρτου του 15ου αιώνα, σήμερα στο Μουσείο Ζακύνθου[8]. Ο Εμμανουήλ Τζάνες εμπλουτίζει το πρότυπο με δυτικίζοντα αναγεννησιακά στοιχεία, όπως τα ένθετα, σε μονοχρωμία πλακίδια που μιμούνται ανάγλυφα φυτικά κοσμήματα, οι φτερωτές κεφαλές αγγέλων και τα πολλαπλά ανθέμια στις απολήξεις[9]. Τα στοιχεία αυτά αντιγράφονται πιστά σε σειρά έργων των αρχών του 18ου αιώνα, από επώνυμους αλλά και ανώνυμους Ηπειρώτες, κυρίως, ζωγράφους σε ναούς της Άρτας και θα πρέπει να λειτούργησαν ως πρότυπο για τη σχηματική και περιληπτική απόδοσή τους από το ζωγράφο της εικόνας του Μετσόβου[10] (εικ. 28.1 και 28.2).

28.1. Άρτα, Ναός Αγίου Βασιλείου. Εικόνα με τον Χριστό Παντοκράτορα

28.2. Άρτα, μονή Βύλιζας. Εικόνα με τον Χριστό Παντοκράτορα του ζωγράφου Γεώργιου Νομικού

Η σκηνή με τον άγιο Γεώργιο σχετίζεται με εικονογραφικό τύπο που επίσης διαμόρφωσε ο ζωγράφος Άγγελος τον 15ο αιώνα, με εισαγωγή δυτικών, υστερογοτθικών κυρίως, στοιχείων σε προϋπάρχοντα παλαιολόγεια πρότυπα[11]. Η εικονογραφία αυτή αναπαράγεται, περισσότερο ή λιγότερο πιστά, σε μεγάλο αριθμό σωζόμενων έργων από τον 15ο αιώνα και εξής[12]. Η εικόνα της Συλλογής Αβέρωφ, ωστόσο, διαφοροποιείται από το Κρητικό πρότυπο, καθώς επιχειρεί μία περισσότερο αφηγηματική πραγμάτευση του θέματος, με την εισαγωγή της μικρής πριγκίπισσας, που είχε προσφερθεί ως λύτρο στο δράκοντα, αλλά τελικά σώθηκε θαυματουργικά από τον άγιο, και την εκτεταμένη, σε σχέση με το αρχικό πρότυπο και τις μεταγενέστερες αναπαραγωγές του, απόδοση της πόλης της Λασίας, όπου έλαβε χώρα το θαυμαστό γεγονός[13]. Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στην εικόνα τόσο στο φυσικό τοπίο όσο και στα αρχιτεκτονήματα. Οι χαμηλοί λόφοι με την πυκνή βλάστηση ζωγραφίζονται με εντελώς αντινατουραλιστικούς χρωματικούς τόνους, στην προσπάθεια να αποδοθεί η αίσθηση του βάθους, ενώ η πόλη αποδίδεται λεπτομερώς σε μονοχρωμία, όπως σε μεταγενέστερα παραδείγματα, κυρίως του 18ου αιώνα[14].

Τα εικονογραφικά πρότυπα της εικόνας και στις δύο ζώνες ανακαλούν έργα σταθμούς της πρώιμης Κρητικής ζωγραφικής. Ωστόσο, ειδικά στην περίπτωση της Δέησης, ο ζωγράφος φαίνεται επηρεασμένος από τις παραλλαγές των εικονογραφικών αυτών προτύπων που επικρατούν στη ζωγραφική της Βόρειας Ελλάδας και, συγκεκριμένα, της Ηπείρου. Παράλληλα, τα φωτεινά έντονα χρώματα, οι ρεαλιστικές εκφράσεις των στρογγυλών, λευκών σχεδόν, προσώπων με τα πλατιά χωρίς διαβαθμίσεις φώτα και τα βαριά σκιασμένα μέρη, η εκφραστικότητα στις χειρονομίες, καθώς και η εμμονή σε μια λεπτομερή, γραφική σχεδόν, απόδοση του εδάφους και του τοπίου, οδηγούν στην απόδοση της εικόνας σε αξιόλογο, πιθανότατα Ηπειρωτικό, εργαστήριο του τέλους του 17ου ή των αρχών του 18ου αιώνα.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Για τη διήγηση του θαύματος του αγίου, βλ. Aufhauser 1911.
2. *Σάρκωση του Λόγου* 2008, 34, αρ. 15 (Κ.-Φ. Καλαφάτη). Χατζηδάκη 1997, 400, αρ. 59. Σε δίζωνη εικόνα των αρχών του 17ου αι. της Συλλογής Κανελλοπούλου, ο Χριστός της Δέησης συνοδεύεται μόνο από τον Πρόδρομο, ενώ ο άγιος Γεώργιος παριστάνεται με στρατιωτική ενδυμασία, αλλά ένθρονος. Βλ. Σκαμπαβίας, Χατζηδάκη 2007, 368, αρ. 189 (Ο. Βάσση).
3. Σκαμπαβίας, Χατζηδάκη 2007, 418-419, αρ. 214 (Α. Μισαηλίδου).
4. *Εικόνες Κρητικής Τέχνης* 1993, 526, αρ. 173 (Μ. Μπορμπουδάκης) και Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1998, 190-193, αρ. 53.
5. Για την καθιέρωση του τύπου από τον Άγγελο, βλ. Χατζηδάκη 2006, 283-296, κυρίως 287-289, ενώ για τη διάδοσή του, βλ. Σκαμπαβίας, Χατζηδάκη 2007, 172-175, αρ. 125 (Ν. Χατζηδάκη).
6. Για τον εσχατολογικό συμβολισμό του θέματος της Δέησης, βλ. Walter 1968 και Cutler 1987.
7. Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1998α, 152-153, αρ. 44. Για μεταγενέστερα παραδείγματα του τύπου, βλ. ενδεικτικά εικόνα Δέησης του 18ου αι. στη Συλλογή Οικονομοπούλου (Μπαλτογιάννη 1985, 90, αρ. 148, πίν. 122). Η μορφή του Προδρόμου με σταυρό ή σταυροφόρα ράβδο θα πρέπει να εισήχθη στην παράσταση της Δέησης από μεμονωμένες απεικονίσεις του Προδρόμου του 15ου αι., στον εικονογραφικό τύπο που καθιερώνει ο ζωγράφος Άγγελος. Πρβλ. *Εικόνες Κρητικής Τέχνης* 1993, 553-554, αρ. 203 (Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου).
8. *Χειρ Αγγέλου* 2010, 196-197, αρ. 47 (Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου). *Holy Image, Holy Space* 1988, 124, αρ. 43 (Μ. Χατζηδάκης).
9. Παπαδοπούλου, Τσιάρα 2008, 155.
10. Βλ. ενδεικτικά εικόνα του 1683 στο ναό της Αγίας Θεοδώρας στην Άρτα, δύο εικόνες του 17ου και του 18ου αι. στο ναό του Αγίου Βασιλείου στην ίδια πόλη, καθώς και υπογεγραμμένο έργο του ζωγράφου Γεώργιου Νομικού, με τη χρονολογία 1705. Παπαδοπούλου, Τσιάρα 2008, 159, 160-161 και 245.
11. Βλ. κυρίως Βασιλάκη-Μαυρακάκη, 1981. Βασιλάκη 1991. Βοκοτόπουλος 1990, 22-24, αρ. 10, εικ. 12. Για τη βυζαντινή εικονογραφία του αγίου, βλ. Walter 2003, 123-134, κυρίως 131 κεξ.
12. *Χειρ Αγγέλου* 2010, 176-177, αρ. 37 (Π. Μπενάτου) και *Σάρκωση του Λόγου* 2008, 30-33, αρ. 14 (Π. Μπενάτου), κυρίως 32, όπου παρατίθεται κατάλογος των σχετικών παραδειγμάτων.
13. Η μικρή πριγκίπισσα εισάγεται στην εικονογραφία του αγίου ήδη από τον 12ο αι. Walter 2003, 140. Χατζηδάκη 1993, 36-39, ιδιαίτ. σ. 36. Για αναφορά στις μεταβυζαντινές αναπαραγωγές του προτύπου, βλ. *From Byzantium to El Greco* 1987, 187-188, αρ. 59 (L. Boura).
14. Λεπτομερής απόδοση της Λασίας επιχειρείται και σε μεταγενέστερες παραστάσεις του αγίου Γεωργίου, όπως για παράδειγμα σε εικόνα από το ναό του Αγίου Γεωργίου στο Χαλικέρι Κεφαλονιάς (Μοσχόπουλος 1996, 126, εικ. 287) και σε εικόνα της Συλλογής Τσακύρογλου (Καρακατσάνη 1980, 226, εικ. 343).

29. Χριστός Παντοκράτορας

Αρ. ευρ. ΙΜΤΜ 24
Διαστ.: 84 εκ. μήκος, 60,5 εκ. πλάτος,
2,2-2,6 εκ. πάχος
τέλη 18ου αιώνα
ΣΥΝΤΗΡΗΣΗ: Εργαστήρια Συντήρησης Μουσείου Μπενάκη, 2002 (Κ. Μιλάνου)
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ: Αδημοσίευτη

Η εικόνα είναι φιλοτεχνημένη σε ενιαία σανίδα, η οποία στην πάνω και την κάτω πλευρά της πίσω όψης υποστηρίζεται από δύο ξύλινα τρέσα.

Ο Χριστός εικονίζεται μετωπικός, σχεδόν σε προτομή μέχρι την οσφύ, στον εικονογραφικό τύπο του Παντοκράτορα. Με υψωμένο το δεξί χέρι ευλογεί, έχοντας την παλάμη στραμμένη προς τα έξω, ενώ με το αριστερό κρατεί γαλάζια σφαίρα, που λαμπρύνουν μηνοειδής λευκή ταινία και χρυσή στεφάνη με σταυρό στο πίσω μέρος. Στηρίζει στους μηρούς ανοιχτό ευαγγέλιο, στο οποίο διαβάζεται σε δύο στήλες η κεφαλαιογράμματη επιγραφή: «*Ἐ[γὼ εἰ]μὶ τὸ φῶς τοῦ | κό[σμου]· ὁ ἀκολουθῶν | ἐμ[οὶ] οὐ μὴ περι|[πα]τήσῃ ἐν τῇ σκοτίᾳ | ἀλλ' ἕξει τ|ὸ φῶς τῆς | ζωῆς*» (Ιωάν. η΄ 12)[1]. Φορεί σκούρο κόκκινο χιτώνα και γαλαζοπράσινο ιμάτιο, πλούσια πτυχωμένους, με ωχροπράσινα φώτα. Ο χιτώνας φέρει χρυσό σημείο και ταινία στην παρυφή του λαιμού, που περιβάλλονται από λευκές στιγμές. Ζώνη σε έντονο πορτοκαλί χρώμα συγκρατεί, συμβατικά, τα ενδύματα στη μέση. Τα κανονικά και καλοσχηματισμένα χαρακτηριστικά του προσώπου του Χριστού, με το κοντό μαύρο γένι, πλαισιώνει ανοιχτοκάστανη κυματιστή μακριά κόμη που πέφτει συμμετρικά και στους δύο ώμους. Λευκός κύκλος περιγράφει το στικτό φωτοστέφανο που φέρει μέσα σε κεραίες σταυρού την επωνυμία: «*ὁ ὤν*». Συμμετρικά, εκατέρωθεν του φωτοστεφάνου, μέσα σε στικτά, κόκκινα μετάλλια με διακοσμητικές χρυσογραφίες, γράφονται τα συμπιλήματα: «*Ἰ(ησοῦ)ς / Χ(ριστό)ς*». Πράσινοι, ομόκεντροι κύκλοι ορίζουν εξωτερικά τα μετάλλια. Ο κάμπος της εικόνας είναι χρυσός και, έως το ύψος των ώμων του Χριστού, κόκκινος.

Η μορφή του Χριστού ακολουθεί την εικονογραφία του βυζαντινού Παντοκράτορα, που αναπτύσσουν με συνέπεια και ακρίβεια οι μεταβυζαντινοί ζωγράφοι, συνδυασμένη με στοιχεία που παραπέμπουν έντονα σε βόρεια, ρωσικά ή σλαβικά κυρίως, πρότυπα[2]. Ενδιαφέρουσα είναι η στάση του Χριστού που δεν αποδίδεται ούτε αυστηρά στηθαίος, ούτε ακριβώς ολόσωμος, αλλά σε ενδιάμεση βαθμίδα, μέχρι την οσφύ. Πρωιμότερα παραδείγματα του τύπου συναντούμε σε εικόνα του Χριστού Παντοκράτορα στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο που έχει χρονολογηθεί στα 1600, σε ενυπόγραφο έργο του Εμμανουήλ Τζάνε στην ίδια συλλογή, καθώς και σε εικόνα της β΄ πενηνταετίας του 16ου αιώνα στην Κέρκυρα[3]. Ο ίδιος εικονογραφικός τύπος επαναλαμβάνεται σε έργα της όψιμης μεταβυζαντινής περιόδου, όπως σε εικόνα που χρονολογείται στα 1776, του ζωγράφου Μάρκου Αθανασίου στην Ύδρα[4].

Εξίσου ενδιαφέρων είναι και ο τρόπος που ο Χριστός ευλογεί με το δεξί χέρι στο ύψος των ώμων και σε σχετική απόσταση από τον κορμό. Παραδείγματα με το είδος αυτό της ευλογούσας χειρός εντοπίζονται τόσο σε πρώιμα έργα, όπως σε δύο εικόνες από την Κέρκυρα, του 16ου αιώνα, όσο και σε οψιμότερα έργα, όπως σε εικόνα του Παντοκράτορα από την Κεφαλονιά (18ος-19ος αιώνας)[5].

Χαρακτηριστικό στοιχείο της σύνθεσης αποτελεί η ένσταυρη σφαίρα που κρατεί ο Χριστός στο αριστερό του χέρι, μετατοπίζοντας την απεικόνιση του ανοιχτού ευαγγελίου δεξιότερα. Το εικονογραφικό στοιχείο, σύμβολο ισχύος, κοσμικής και ουράνιας εξουσίας, συνοδεύει σπάνια, όψιμες κυρίως, παραστάσεις του Χριστού Παντοκράτορα[6]. Αποτελεί, ωστόσο, τυπικό στοιχείο στη μεταβυζαντινή εικονογραφία του Χριστού-βρέφους στο δυτικής εικονογραφίας και διατύπωσης θέμα της Madre della Consolazione, που αποκρυσταλλώνεται στην Κρητική ζωγραφική κατά τον 15ο αιώνα[7]. Σφαίρα, κατά κανόνα ένσταυρη, εμφανίζονται να κρατούν κάποτε οι ένθρονοι Χριστός και Θεός Πατήρ σε μεταβυζαντινές παραστάσεις της Αγίας Τριάδας[8]. Σε εικόνα του 18ου αιώνα της Συλλογής Τσακύρογλου, ο ένθρονος Παντοκράτωρας πατά επάνω στη σφαίρα του κόσμου[9]. Τέλος, σε εικόνα από το ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στους Ορόγγους της Κεφαλονιάς, η μορφή του Χριστού Παντοκράτορα σε προτομή κρατά σφαίρα, που επιστέφεται

με σαφώς διακριτό σταυρό στο πάνω μέρος, ενώ σε εικόνα από το ναό της Μεταμορφώσεως στα Φερεντινάτα, επίσης στην Κεφαλονιά, ο σταυρός απουσιάζει[10].

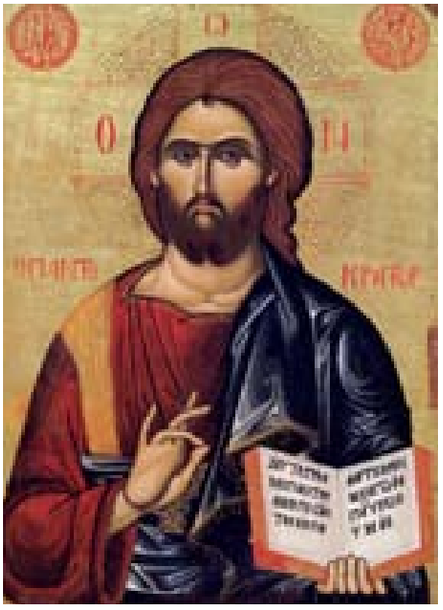
Χαρακτηριστική στην τελευταία είναι η διαμόρφωση της κόμης του Χριστού: τα μαλλιά, όπως ακριβώς και στην εικόνα της Συλλογής Αβέρωφ, χωρισμένα στη μέση και ανοιχτοκάστανα, πέφτουν κυματιστά και στους δύο ώμους σε μακριούς βοστρύχους. Ο τρόπος αυτός της απόδοσης της κόμης, που διαφοροποιεί την εικόνα από το αυστηρό πρότυπο του Παντοκράτορα, χαρακτηρίζει όψιμα έργα της μεταβυζαντινής περιόδου με έντονες σλαβικές επιρροές. Συγκεκριμένα, εμφανίζεται σε παραστάσεις στηθαίου Χριστού Παντοκράτορα στη Συλλογή Οικονομοπούλου, σε εικόνες του ζωγράφου Πέτρου Γεωργιάδη στη μονή της Κάτω Παναγιάς Άρτας (των μέσων του 19ου αιώνα), καθώς και σε εικόνες του 19ου αιώνα στην Κεφαλονιά και την Τήνο, έργα που όλα τους αντιγράφουν Σλαβικά, κυρίως Ρωσικά πρότυπα[11].

Ενδεικτική είναι η απεικόνιση του Χριστού με παρόμοιο τρόπο σε έργα της ύστερης μεταβυζαντινής περιόδου στον ευρύτερο χώρο της Βαλκανικής. Χαρακτηριστικά, αναφέρουμε δύο εικόνες του 1752 και του 1762 από το ναό της Ζωοδόχου Πηγής και του Αγίου Πέτρου, αντίστοιχα, στην Κορυτσά (εικ. 29.1), σειρά εικόνων του ύστερου 18ου και των αρχών του 19ου αιώνα, που αποδίδονται σε σερβικά καλλιτεχνικά εργαστήρια σήμερα στα Σκόπια, καλής τέχνης εικόνα του 1830, με έντονα διακοσμητικά στοιχεία, από το μητροπολιτικό ναό των Τιράνων, έργο των ζωγράφων Μιχαήλ και Δημητρίου, καθώς και σειρά έργων από ανώνυμους και επώνυμους ζωγράφους του 19ου αιώνα στη σημερινή Βουλγαρία[12]. Τα περισσότερα από τα έργα αυτά μοιράζονται με την εικόνα της Συλλογής Αβέρωφ και άλλα εικονογραφικά στοιχεία, όπως η χαρακτηριστική στάση του Χριστού, η σφαίρα στο αριστερό του χέρι, οι διακοσμήσεις στο φωτοστέφανο και στα χρυσοκεντημένα του ρούχα, καθώς και ο τρόπος που πτυχώνονται και πέφτουν τα πλούσια βαριά υφάσματα.

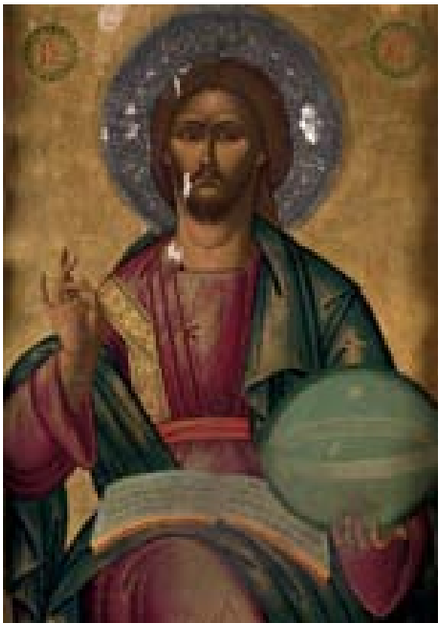
Τα χαρακτηριστικά αυτά απαντούν, ευρέως διαδεδομένα, σε απεικονίσεις του Παντοκράτορα από ανώνυμους και επώνυμους ζωγράφους Βορειοελλαδικών εργαστηρίων του ύστερου 18ου και του 19ου αιώνα, που εμφανίζονται ολοένα και πιο έντονα επηρεασμένοι από τα διδάγματα της δυτικής αγιογραφίας και τέχνης, τα οποία προσαρμόζουν ανάλογα με την ιδιοσυγκρασία τους. Ενδεικτικά, αναφέρουμε εικόνα του ανώνυμου ζωγράφου του παρεκκλησίου του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στο καθολικό της μονής Βλατάδων, δύο εικόνες των ζωγράφων Κωνσταντίνου Λάμπρου και Ματθαίου, εικόνα του Αγιορείτη μοναχού Νικηφόρου, στο ναό του Αγίου Βλασίου στην Ξάνθη, του 1812, καθώς και εικόνα του Γαλατσιάνου ζωγράφου Βενιαμίν στο ναό του Αγίου Γεωργίου στη Γαλάτιστα, του 1833[13]. Ανθίβολα με τον Χριστό Παντοκράτορα σε συγγενείς εικονογραφικούς τύπους με την εικόνα του Μετσόβου από εργαστήρια Χιονιαδιτών ζωγράφων μαρτυρούν την ευρεία διάδοση του τύπου στην εκκλησιαστική ζωγραφική της Ηπείρου κατά τον 19ο αιώνα[14].

Στην καλλιτεχνική παραγωγή του βορείου Ελλαδικού χώρου κατά την ύστερη μεταβυζαντινή περίοδο παραπέμπουν όχι μόνο τα εικονογραφικά, αλλά και τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά της εικόνας. Η στιβαρή κορμοστασιά του Χριστού, το ωοειδές εύσαρκο πρόσωπο με το βαρύ βλέμμα, τα καλογραμμένα έντονα φρύδια, οι καλλιγραφικές σκούρες καμπύλες που αποδίδουν τους δακρυγόνους ασκούς κάτω από τα βλέφαρα, καθώς και ο ιδιαίτερα σκοτεινός προπλασμός που διατηρείται για τη σκιά, ανακαλούν, σχετικά αδέξια και σχηματικά, εικόνα του Παντοκράτορα στη μονή Αγίου Παύλου στο Άγιο Όρος, από τον Διονύσιο, ζωγράφο από τον Φουρνά της Ευρυτανίας (εικ. 29.2)[15]. Ο στικτός φωτοστέφανος και τα μετάλλια, στοιχεία που απαντούν και σε πολλές άλλες εικόνες της

29.1. Κορυτσά, ναός Αγίου Πέτρου. Εικόνα με τον Χριστό Παντοκράτορα



29.2. Άγιο Όρος, μονή Αγίου Παύλου. Εικόνα με τον Χριστό Παντοκράτορα



29.3. Άνω Πεδινά, ναός Αγίου Αθανασίου. Εικόνα με τον Χριστό Παντοκράτορα του ζωγράφου Λαζάρου

Συλλογής Αβέρωφ, οδηγούν, επίσης, στο συσχετισμό της εικόνας με τη Βορειοελλαδική και, συγκεκριμένα, την Αγιορείτικη αγιογραφία κατά τις τελευταίες δεκαετίες του 18ου αιώνα Ωστόσο, ο Παντοκράτορας της εικόνας του Μετσόβου που ευλογεί και κρατεί τη σφαίρα του κόσμου, έχοντας στα πόδια του απλωμένο ανοικτό βιβλίο, παρουσιάζει αξιοσημείωτες ομοιότητες με ανθίβολο ιδιωτικής συλλογής, που φαίνεται να σχετίζεται με εικόνες ζωγράφων από το Καπέσοβο και τα Σουδενά (σημ. Άνω Πεδινά) του τέλους του 18ου αιώνα (εικ. 29.3)[16].

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Η επιγραφή, σύμφωνα με την *Ερμηνεία* του Διονυσίου του εκ Φουρνά, τυπικά συνοδεύει την παράσταση του Παντοκράτορα. Βλ. Παπαδόπουλος-Κεραμεύς 1909, 228.
2. Για την καταγωγή του βυζαντινού τύπου του Παντοκράτορα, βλ. Μπαλτογιάννη 2003, 15-16. Παπαδοπούλου, Τσιάρα 2008, 203-204. Για τη μεταβυζαντινή εξέλιξη του εικονογραφικού τύπου, βλ. *Εκκλησιαστικό Μουσείο Ύδρας* 2009, 424-426, κυρίως 424, αρ. 188 (Α. Κατσελάκη).
3. Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1998α, 194, αρ. 58, και 198, αρ. 60. Βοκοτόπουλος 1990, 72-73, αρ. 47, εικ. 164.
4. *Εκκλησιαστικό Μουσείο Ύδρας* 2009, 424-426, αρ. 188 (Α. Κατσελάκη).
5. *Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Τέχνη* 1986, 133, αρ. 137 (Π.Λ. Βοκοτόπουλος). Μοσχόπουλος 1996, 124, εικ. 282.
6. Από το βυζαντινό θεματολόγιο, σφαίρα κυρίως κρατά ο Αρχάγγελος Μιχαήλ. Πρβλ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1998α, 36-39, αρ. 8.
7. Για τον εικονογραφικό τύπο και τη διάδοσή του, βλ. την εικόνα αρ. 2 στον παρόντα κατάλογο, καθώς και Βοκοτόπουλος 1990, 31 αρ. 15, εικ. 100. Μπαλτογιάννη 1994, 273-280. Σκαμπαβίας, Χατζηδάκη 2007, 186-189, αρ. 129 (Ν. Χατζηδάκη).
8. Για πλήρη κατάλογο των σχετικών παραδειγμάτων, βλ. Βοκοτόπουλος 1990, 66-67, αρ. 41, εικ. 151-152.
9. Καρακατσάνη 1980, 162, αρ. 180, πίν. 32.
10. Βλ. αντίστοιχα Μοσχόπουλος 1994, 168, εικ. 320 και 1996, 77, εικ. 166.
11. Μπαλτογιάννη 1985, 117, αρ. 244, πίν. 212. Παπαδοπούλου, Τσιάρα 2008, 353. Μοσχόπουλος 1994, 137, εικ. 256 και 1996, 69, εικ. 147, 77, εικ. 166, 139, και εικ. 308. Γκερέκος 2008, 175, 258, 316.
12. Για τις εικόνες της Κορυτσάς, βλ. Vinjau Caca 2002, 216, εικ. 13 και 214, εικ. 9. Για τις εικόνες των Σκοπίων, πρβλ. Popovska-Korobar 2004, 291, εικ. 116, 308, εικ. 150. Για τις εικόνες της Αλβανίας, βλ. *Εικόνες Αλβανίας* 2006, 194-195, εικ. 68 (Ε. Δρακοπούλου). Για τις εικόνες της Βουλγαρίας, βλ. *Anthivola* 2011, 15, εικ. 8 και 36-37, αρ. 6, σημ. 7 (M. Nanou).
13. Βλ. αντίστοιχα Ζάρρα 2006, 388 εικ. 98, 329, εικ. 39 και 358, εικ. 68. Τσιγάρας 2004, εικ. 104. *Εικονογραφία Γαλατσιάνων* 2005, εικ. 11 και 28. Σημειώνουμε εδώ και σαφώς προγενέστερο πίνακα του Χριστού Παντοκράτορα από τον ζωγράφο Jacopo Palma τον Νεότερο (1597), σήμερα στη συλλογή του Ελληνικού Ινστιτούτου Βενετίας, ο οποίος προσπαθεί, ατυχώς, να αναπαράγει βυζαντινά πρότυπα και στον οποίο η μορφή του Χριστού ζωγραφίζεται με τυπικά δυτικίζουσα μακριά κυματιστή κόμη. Βλ. Chatzidakis 1975, 181-182, αρ. 181, πίν. 79.
14. Βλ. σχετικά Κατσελάκη, Νάνου 2009, 90-99, αρ. 5 και 112-123, αρ. 7. *Anthivola* 2011, 36-37, αρ. 6 (M. Nanou) και 50-51, αρ. 12 (A. Katselaki).
15. Για την εικόνα του Διονυσίου, βλ. Βασιλάκη, Ταβλάκης, Τσιγαρίδας 1998, 155, εικ. 82. Η εικόνα μοιράζεται με τον Παντοκράτορα της Συλλογής Αβέρωφ παρόμοια απόδοση των δύο ενεπίγραφων μεταλλίων. Για το εικονογραφικό αυτό σχήμα, βλ. επίσης και Κυριακούδης, Μίνως, Μαυροπούλου-Τσιούμη, Νικονάνος, Ταβλάκης, Χρυσοχοΐδης 1998, 177, εικ. 75. Για το στικτό φωτοστέφανο και τα μετάλλια, στοιχεία που απαντούν και σε άλλες εικόνες της Συλλογής, βλ. τις εικόνες αρ. 3 και 18 στον παρόντα κατάλογο.
16. Βλ. Κατσελάκη, Νάνου 2009, 83 και εικ. 4.4-4.5.

30. Άγιος Νικόλαος Ένθρονος

Αρ. ευρ. ΙΜΤΜ 26
Διαστ.: 29 εκ. μήκος, 23,4 εκ. πλάτος, 2,3 εκ. πάχος
Επτάνησα, β΄ μισό 17ου αιώνα
ΣΥΝΤΗΡΗΣΗ: Εργαστήρια Συντήρησης Μουσείου Μπενάκη, 2002 (Χρ. Βουρβοπούλου)
ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΗ: Αδημοσίευτη

Ο άγιος Νικόλαος, καθισμένος σε χρυσοκόσμητο θρόνο με ψηλό ερεισίνωτο, κρατεί επάνω στο αριστερό του πόδι κλειστό ευαγγέλιο, ενώ υψώνει το δεξί του χέρι σε ευλογία. Φορά αρχιερατική στολή, με ανοιχτό γαλάζιο στιχάριο και χρυσοΰφαντο με βλαστούς και άνθη φαιλόνιο, το οποίο αναδιπλώνεται αφήνοντας να φανεί η σκούρα γαλαζοπράσινη εσωτερική του φόδρα. Το επιτραχήλιο, το επιγονάτιο και τα επιμάνικα είναι χρυσού χρώματος και διακοσμούνται με πολύτιμους λίθους. Το ωμοφόριο είναι λευκό, στολισμένο με σταυρούς, οι κεραίες των οποίων σχηματίζονται από σκουρογάλανα άνθινα μοτίβα. Ο άγιος φορά και εγκόλπιο που εικονίζει το Άγιο Πνεύμα ως περιστερά με ανοικτά φτερά. Ο φωτοστέφανος ορίζεται με διπλή εγχάρακτη γραμμή και σειρά στιγμών, ενώ εσωτερικά κοσμείται με στικτά ελικοειδή χυμώδη φύλλα. Ο θρόνος έχει ξυλόγλυπτο μπαρόκ διάκοσμο με φυτικά κοσμήματα στη βάση του και ανάλογη διακόσμηση στο ερεισίνωτο. Το μαξιλάρι, επάνω στο οποίο κάθεται ο άγιος Νικόλαος, είναι κόκκινο κυλινδρικό με περίτεχνες άκρες και φούντες. Εκατέρωθεν του φωτοστεφάνου του αγίου σώζεται τμηματικά η μεγαλογράμματη επιγραφή από κόκκινο μελάνι: «*Ὁ ἅγιος [Νικόλαος]*».

Επάνω στο χρυσό κάμπο στις γωνίες, σε μικρότερη κλίμακα, ο Χριστός και η Παναγία εικονίζονται ημίσωμοι μέσα σε νεφέλες να προσφέρουν στον άγιο ευαγγέλιο και ωμοφόριο αντίστοιχα. Αριστερά του Χριστού υπάρχει η βραχυγραφία «*Ἰ(ησοῦ)ς Χ(ριστό)ς*», ενώ δεν σώζονται τα συμπιλήματα που θα συνόδευαν την Παναγία. Η παράσταση αυτή σχετίζεται με θαύμα που αναφέρεται σε συναξάρια[1], σύμφωνα με τα οποία κατά την Α΄ Οικουμενική Σύνοδο της Νίκαιας το 325 ο άγιος ράπισε τον αιρετικό Άρειο και γι' αυτό ο Μέγας Κωνσταντίνος τον καθαίρεσε και τον φυλάκισε. Τη νύχτα όμως παρουσιάστηκαν στον ύπνο του ο Ιησούς και η Παναγία και του έδωσαν πάλι το ευαγγέλιο και το ωμοφόριο, τα διάσημα του αρχιερατικού αξιώματος. Η παρουσία των δύο ιερών μορφών σε απεικονίσεις του αγίου απαντά ήδη από τον 11ο αιώνα[2] και αποτελεί σταθερό στοιχείο της εικονογραφίας του[3].

Η μορφή του Νικολάου είναι επιβλητική και αυστηρή, καθώς ακολουθεί τα τυπικά στην εικονογραφία του φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά, τα οποία περιγράφει και η *Ἑρμηνεία* του Διονυσίου του εκ Φουρνά ως γεροντική μορφή με λευκά μαλλιά, ψηλό μέτωπο και στρογγυλή γενειάδα[4]. Χαρακτηριστικά είναι επίσης τα έντονα ζυγωματικά, η μακριά λεπτή μύτη, το μικρό στόμα και οι ρυτίδες που αυλακώνουν το μέτωπο. Τα στοιχεία αυτά απαντούν σε πρώιμα μεταβυζαντινά έργα, όπως στην ενυπόγραφη εικόνα του Κρητικού ζωγράφου Αγγέλου σε ιδιωτική συλλογή της Κέρκυρας[5] και συνεχίζουν να υιοθετούνται στον 17ο και τον 18ο αιώνα[6]. Ο τύπος του ένθρονου αγίου Νικολάου είναι πιο διαδεδομένος κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο σε σχέση με τον όρθιο και το στηθαίο[7]. Ο εντυπωσιακός θρόνος αποτελεί απόηχο του ευρωπαϊκού μπαρόκ και εντάσσεται στην παράδοση των θρόνων όπως τους αποδίδει ο Εμμανουήλ Τζάνες[8], για παράδειγμα στην ενυπόγραφη και χρονολογημένη το 1671 εικόνα της αγίας Θεοδώρας στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο[9]. Ανάλογα διακοσμημένοι θρόνοι με έντονα μπαρόκ στοιχεία συναντώνται και στον 18ο αιώνα, όπως στην εικόνα του αγίου Ιακώβου του Αδελφοθέου με χρονολογία 1779 της Συλλογής Αβέρωφ (βλ. εικόνα αρ. 37 στον παρόντα κατάλογο). Επίσης η εγχάρακτη διακόσμηση του φωτοστεφάνου ακολουθεί την παράδοση των Κρητικών εικόνων του 15ου και του 16ου αιώνα[10] που συνεχίζεται περιστασιακά μέχρι τον 18ο αιώνα[11].

Ο άγνωστος καλλιτέχνης της εικόνας του αγίου Νικολάου αναπαράγει Κρητικά πρότυπα που αποκρυσταλλώνονται κατά την πρώιμη μεταβυζαντινή περίοδο και συνεχίζουν να χρησιμοποιούνται έως τον 18ο αιώνα. Ένα στοιχείο της εικόνας που εμφανίζεται σε πιο ύστερα έργα είναι τα άνθινα μοτίβα που σχηματίζουν

τους σταυρούς στο ωμοφόριο του αγίου Νικολάου. Ενδεικτικό παράδειγμα είναι η εικόνα με τον άγιο Αντίπα, υπογεγραμμένο έργο του Κωνσταντίνου Κονταρίνη και χρονολογημένο το 1738, της Συλλογής Βελιμέζη[12]. Ωστόσο, η καθαρότητα του σχεδίου που αποδίδει με λεπτομέρειες την κόμη και τη γενειάδα του αγίου, το πλάσιμο των φυσιογνωμικών του χαρακτηριστικών με λεπτές γραμμές επάνω στους σκουροκάστανους προπλασμούς, η λεπτή απόδοση της διακόσμησης των αμφίων και του θρόνου είναι στοιχεία που βρίσκονται πιο κοντά στην Κρητική ζωγραφική, όπως αυτή θεραπευόταν στα Επτάνησα κατά τον ύστερο 17ο αιώνα, που είναι και η πιθανότερη περίοδο, χρονολόγησης της εικόνας[13].

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Δαμασκηνός (1523) 1805, 301 κεξ.
2. Την παλαιότερη γνωστή έως τώρα παράσταση του θέματος αποτελεί η ψηφιδωτή εικόνα του 11ου αι. στο Νέο Σκευοφυλάκιο της μονής Αγίου Ιωάννου Θεολόγου της Πάτμου, όπου ο άγιος παριστάνεται όρθιος. Βλ. σχετικά Patterson-Ševčenko 1983, 79, σημ. 9. Χατζηδάκης 1977, 44-45, πίν. 1.
3. Βλ. Βασιλάκη 1994, 229-230, σημ. 2, όπου αναφέρονται ενδεικτικά παραδείγματα.
4. Παπαδόπουλος-Κεραμεύς 1909, 154: «*γέρων, φαρακλός, στρογγυλογένης*».
5. Βοκοτόπουλος 1990, 16-17, αρ. 7, πίν. 86.
6. Βλ. πρόχειρα εικόνα του αγίου Νικολάου με σκηνές του βίου του, έργο του Θεόδωρου Πουλάκη (1622-1692) στην Κέρκυρα. Βοκοτόπουλος 1990, 128-129, αρ. 88, πίν. 241-243. Επίσης βλ. εικόνες του αγίου Νικολάου ενθρόνου που χρονολογούνται στον 18ο αιώνα από τη Συλλογή Τσακύρογλου. Καρακατσάνη 1980, 180, αρ. 315-316, 216-217.
7. Βλ. *Εκκλησιαστικό Μουσείο Ύδρας* 2009, 166, με ενδεικτικά παραδείγματα (Α. Κατσελάκη).
8. Για τον Εμμανουήλ Τζάνε και το έργο του, βλ. Βοκοτόπουλος 1990, 104-108. Χατζηδάκης, Δρακοπούλου 1997, 408-423, με περαιτέρω βιβλιογραφία.
9. *Κόσμος ΒΜ* 2004, 181, πίν. 150.
10. Βλ. λ.χ. την Pietà του Νικολάου Τζαφούρη (τέλος 15ου αι.) που βρίσκεται στο Kunsthistorisches Museum της Βιέννης. Χατζηδάκη 1993, 148, εικ. 15.
11. Βλ. ενδεικτικά την εικόνα του αγίου Ιωάννου του Χρυσοστόμου με την υπογραφή του Στέφανου Τζανκαρόλα (τέλη 17ου ή αρχές 18ου αι.) από ιδιωτική συλλογή της Κέρκυρας. Βλ. Βοκοτόπουλος 1990, 161, αρ. 129, πίν. 61.
12. Χατζηδάκη 1997, 338-340, αρ. 44. Για τον Κωνσταντίνο Κονταρίνη και το έργο του, βλ. Χατζηδάκης, Δρακοπούλου 1997, 104-106.
13. Μία αδεξιότητα του, κατά τα άλλα άξιου, καλλιτέχνη είναι η λανθασμένη προοπτική απόδοση του υποποδίου του θρόνου.

31. Θεία Λειτουργία

Στο κέντρο της παράστασης βρίσκεται η Αγία Τριάδα. Ο Πατέρας στον τύπο του Παλαιού των Ημερών και ο Υιός με άμφια αρχιερέως δεξιά του κάθονται σε φτερωτούς τροχούς εκατέρωθεν της Αγίας Τράπεζας, ενώ το Άγιο Πνεύμα «*ἐν εἴδει περιστερᾶς*» πετά ανάμεσά τους. Ο ανοιχτός κώδικας επάνω στην Τράπεζα φέρει κείμενο σχετικό με τη θεία ευχαριστία: «*Ὁ τρώγων μου τὴν σάρκα καὶ πίνων μου τὸ αἷμα ἐν ἐμοὶ μένει κἀγὼ ἐν αὐτῷ*»[1]. Την κεντρική αυτή σκηνή πλαισιώνουν νέφη και ομάδες αγγελικών ταγμάτων που κλίνουν προς τα ιερά πρόσωπα και κρατούν λειτουργικά αντικείμενα: επιτάφιο, λαμπάδες, σταυρούς, ανοιχτούς κώδικες, θυμιατά, ριπίδια, ειλητό και το Άγιο Ποτήριο. Επιγραφές συνόδευαν τους ουράνιους ομίλους, ωστόσο τώρα διακρίνονται μόνο οι λέξεις «*Κυριότητες*», «*Θρόνοι*» και «*Ἀρχάγγελοι*». Στα αριστερά, ο Χριστός στρέφεται προς δύο αγγέλους, από τους οποίους ο ένας του προσφέρει το Ποτήριο, ενώ ο άλλος έχει καλυμμένη την κεφαλή με τον Αέρα. Ο Θεός-Πατέρας παρακολουθεί τα δρώμενα ευλογώντας με το δεξί και κρατώντας σκήπτρο στο αριστερό. Στο πάνω μέρος της εικόνας, εκατέρωθεν του Επιταφίου, διατηρείται επιγραφή με κόκκινα κεφαλαία γράμματα: «*Ἡ θεία λειτουργία*».

Η σύνθεση απεικονίζει τη θεία λειτουργία κατά τη διάρκεια της Μεγάλης Εισόδου, όταν δηλαδή μεταφέρεται ο άρτος και ο οίνος από την πρόθεση στην Αγία Τράπεζα. Στο συμπέρασμα αυτό οδηγούν τα κείμενα στο ειλητό και τα ανοιχτά βιβλία που κρατούν οι άγγελοι, καθώς πρόκειται για αποσπάσματα από τον χερουβικό ύμνο της θείας λειτουργίας του Μεγάλου Βασιλείου του Μεγάλου Σαββάτου: «*Σιγησάτω πᾶσα σὰρξ βροτεία, καὶ στήτω μετὰ φόβου καὶ τρόμου, καὶ μηδὲν γῆϊνον ἐν ἑαυτῇ λογιζέσθω· ὁ γὰρ Βασιλεὺς τῶν Βασιλευόντων, καὶ Κύριος τῶν κυριευόντων προσέρχεται σφαγιασθῆναι καὶ δοθῆναι εἰς βρῶσιν τοῖς πιστοῖς· προηγοῦνται δὲ τούτου οἱ Χοροὶ τῶν Ἀγγέλων μετὰ πάσης ἀρχῆς καὶ ἐξουσίας, τὰ πολυόμματα Χερουβεὶμ καὶ τὰ ἑξαπτέρυγα Σεραφείμ, τὰς ὄψεις καλύπτοντα καὶ βοῶντα τὸν ὕμνον· Ἀλληλούϊα*». Τα ιερά αντικείμενα που κρατούν οι άγγελοι χρησιμοποιούνται ακριβώς σε αυτό το σημείο της θείας λειτουργίας. Στην παράσταση ο Επιτάφιος αποτελεί το σώμα του Κυρίου που οδηγείται στη θυσία, ενώ ο οίνος συμβολίζεται με το Ποτήριο.

Έχει ήδη σημειωθεί ότι η σύνθετη αυτή σκηνή είναι αποτέλεσμα συνδυασμού δύο εικονογραφικών θεμάτων, της Αγίας Τριάδας και της Θείας Λειτουργίας με τον Χριστό ως λειτουργούντα αρχιερέα υποβοηθούμενο από αγγέλους[2]. Μάλιστα η δημιουργία της αποδίδεται στον σημαντικό Κρητικό ζωγράφο Μιχαήλ Δαμασκηνό (περ. 1535-1592/1593)[3], του οποίου η ομώνυμη εικόνα στη Συλλογή της Αγίας Αικατερίνης των Σιναϊτών αποτελεί την πιο πρώιμη γνωστή παράσταση του θέματος[4]. Στην εικόνα αυτή ο Δαμασκηνός χρησιμοποιεί, όπως άλλωστε συνηθίζει, στοιχεία τόσο από τη βυζαντινή τέχνη όσο και από τη σύγχρονή του ιταλική ζωγραφική. Τα πρόσωπα των μορφών, για παράδειγμα, αποδίδονται κατά το βυζαντινό τρόπο, ενώ κάποια στοιχεία, όπως η στρατιωτική στολή και τα υποδήματα του αρχαγγέλου που κρατά μανουάλι κάτω δεξιά, είναι δυτικότροπα. Εικονογραφικά, η θεία λειτουργία της εικόνας του Μετσόβου βρίσκεται πολύ κοντά στη δημιουργία του Δαμασκηνού, ωστόσο, δεν είναι πιστό αντίγραφό της, καθώς διαφέρει σε αρκετά σημεία. Για παράδειγμα, οι μορφές του Αδάμ και της Εύας που παριστάνονται στο κάτω μέρος της εικόνας του Δαμασκηνού εδώ απουσιάζουν, ενώ διαφορές εντοπίζονται και στις ενδυμασίες κάποιων μορφών, όπως του Παλαιού των Ημερών. Επίσης, η περιστερά του Αγίου Πνεύματος αποδίδεται διαφορετικά· ο φωτοστέφανός της δεν εφάπτεται με αυτόν του Πατέρα, όπως συμβαίνει στη σύνθεση του Δαμασκηνού, ενώ πετά προς την αντίθετη κατεύθυνση[5].

Πέραν της εικονογραφίας, οι εικόνες διαφέρουν σημαντικά και ως προς την τεχνοτροπία. Σε αντίθεση με την πιο ζωγραφική και πλαστική απόδοση των μορ-

Αρ. ευρ. ΙΜΤΜ 11
Διαστ.: 24,2 εκ. μήκος, 20,8 εκ. πλάτος, 2,8 εκ. πάχος
Επτάνησα, γύρω στο 1700
ΠΡΟΕΛΕΥΣΗ: Δωρεά Μαρίας Αγγέλου Κουταρέλλη
ΣΥΝΤΗΡΗΣΗ: Εργαστήρια Συντήρησης Μουσείου Μπενάκη, 2002 (Α. Καλλιγά)
ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΗ: Βασιλάκη 2000α, 110, εικ. 182

φών του Δαμασκηνού, τα περιγράμματα εδώ είναι πιο έντονα, η απόδοση πιο σχηματική και διακρίνονται σχεδιαστικά λάθη. Ενδεικτικά αναφέρουμε το αριστερό χέρι του αγγέλου που προσφέρει τον Αέρα στον Χριστό, το οποίο μοιάζει να είναι ανεξάρτητο από το σώμα του. Επίσης οι σκιασμένες επιφάνειες είναι πιο σκούρες, ενώ τα φώτα είναι πιο διακριτικά. Όλα αυτά είναι στοιχεία που απομακρύνουν την εικόνα από την Κρητική τέχνη του 16ου αιώνα και οδηγούν στη χρονολόγησή της γύρω στο 1700, ίσως από καλλιτέχνη που ζει στα Επτάνησα, το νέο καλλιτεχνικό κέντρο παραγωγής εικόνων μετά την κατάκτηση της Κρήτης από τους Οθωμανούς (1669).

Η σύνθεση αυτή της θείας λειτουργίας υπήρξε ιδαίτερα αγαπητή κατά τον 17ο και τον 18ο αιώνα. Ανάμεσα στις γνωστές εικόνες που αναπαράγουν το θέμα είναι του ναού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου και του Αγίου Χαραλάμπου στον Αδάμαντα Μήλου, υπογεγραμμένη από τον Εμμανουήλ Σκορδίλη με τη χρονολογία 1647[6], του ναού της Παναγίας Θεοτοκάκι στον Πύργο Θήρας, του ιδίου καλλιτέχνη με χρονολογία 1671[7], του Παλαιού Μουσείου Ζακύνθου με την υπογραφή του Φιλοθέου Σκούφου, του έτους 1664[8] ,του Snite Museum of Art του Πανεπιστημίου Notre Dame των ΗΠΑ[9], του ναού του Αγίου Γεωργίου των Ελλήνων στη Βενετία του Ιωάννη Μόσκου (εικ. 31.1)[10], της Συλλογής Abou Adal του Λιβάνου[11], της μονής του Αγίου Ιωάννου Ανωπόλεως, σήμερα στη Συλλογή Αγίας Αικατερίνης Σιναϊτών του Ηρακλείου, με τη χρονολογία 1704[12], του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου της Αθήνας (αρ. ευρ. Τ1659) που φέρει την μάλλον πλαστή υπογραφή «*Χείρ Ἰωάννου Σ...*»[13], του Royal Ontario Museum του Τορόντο[14], και του Koninklijk Museum voor Schone Kunsten της Αμβέρσας[15].

31.1. Ελληνικό Ινστιτούτο Βενετίας. Εικόνα με τη Θεία Λειτουργία του ζωγράφου Ιωάννη Μόσκου

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Ιωάν. ς΄ 56. Τα λόγια αυτά του Κυρίου επαναλαμβάνονται στην ευχή που αναπέμπει ο ιερέας στη θέση της ευχής της προσκομιδής κατά τη θεία λειτουργία των προηγιασμένων. Τρεμπέλας 1982, 216.
2. *Εικόνες Κρητικής Τέχνης* 1993, 455.
3. Ξυγγόπουλος 1957, 148.
4. *Εικόνες Κρητικής Τέχνης* 1993, 455-457, αρ. 99 (Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου).
5. Έχει εκφραστεί η άποψη ότι οι εφαπτόμενοι φωτοστέφανοι της Περιστεράς και του Πατέρα πρέπει να συσχετιστούν με τις συζητήσεις για την εκπόρευση του Αγίου Πνεύματος που αναζωπυρώθηκαν τον 16ο αιώνα στη Βενετία και την Κρήτη. Για τις διάφορες απόψεις σχετικά με το θέμα, βλ. Fleischer 1982, 291-292. *Εικόνες Κρητικής Τέχνης* 1993, 456.
6. Βλ. Δρανδάκης 1968, πίν. 673α. Χατζηδάκης, Δρακοπούλου 1997, 356, αρ. 39, εικ. 247.
7. Βλ. Δρανδάκης 1964, 432, αρ. 3. Χατζηδάκης, Δρακοπούλου 1997, 356.
8. Η εικόνα καταστράφηκε κατά τους σεισμούς του 1953. Βλ. Ξυγγόπουλος 1957, 207, πίν. 52.2. Χατζηδάκης, Δρακοπούλου 1997, 366, αρ. 6, εικ. 259-260.
9. Βλ. Barber 2001, 14-19.
10. Βλ. Chatzidakis 1962, 166, αρ. 161, πίν. 72. Χατζηδάκης, Δρακοπούλου 1997, 204, αρ. 28, εικ. 127.
11. Βλ. Chatzidakis 1993, 90-93. Chatzidakis 1997, 68, αρ. 19.
12. Βλ. *Εικόνες Κρητικής Τέχνης* 1993, 465, αρ. 107 (Μ. Μπορμπουδάκης), με περαιτέρω βιβλιογραφία.
13. Η εικόνα φέρει και μορφή γονατιστού δωρητή κάτω αριστερά, καθώς και την αφιερωματική επιγραφή: «*Supplicatio Serui Dei Constanti/ni Xenachi*». Βλ. *Κατάλογος IEEE* 1927, 196, αρ. 12. Χατζηδάκης 1987, 331, εικ. 197. Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1998, 264, αρ. 87.
14. Βλ. Barber 2001, 17, σημ. 3.
15. Βλ. Vandamme 1997, 122, αρ. 123, όπου η εικόνα έχει αποδοθεί σε Κρητικό ζωγράφο του 16ου αιώνα, ωστόσο η τεχνοτροπία της βρίσκεται πιο κοντά στον 17ο αι.

32. Χριστός Παντοκράτορας

Αρ. ευρ. ΙΜΤΜ 54
Διαστ.: 11,4 εκ. μήκος, 8,4 εκ. πλάτος, 1,2 εκ. πάχος
Επτάνησα, αρχές 18ου αιώνα
ΣΥΝΤΗΡΗΣΗ: Εργαστήρια Συντήρησης Μουσείου Μπενάκη, 2002 (Β. Αργυράτος)
ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΗ: Παπαδοπούλου 1990, 264 αρ. 47

Η μικρή εικόνα είναι κατασκευασμένη από ενιαία σανίδα, επάνω στην οποία έχει στρωθεί προετοιμασία γύψου για να απλωθούν τα φύλλα χρυσού του κάμπου και τα χρώματα αβγοτέμπερας της ζωγραφικής επιφάνειας. Κόκκινη ταινία ορίζει την παρυφή. Ο Χριστός εικονίζεται έως κάτω από την οσφύ όρθιος και κατ' ενώπιον. Με το δεξί ευλογεί και με το αριστερό κρατά τη σφαίρα του κόσμου, ενώ με τον αντίχειρα συγκρατεί ενεπίγραφο ειλητό, ανοιγμένο προς τα κάτω. Ο Κύριος φορά κόκκινο χιτώνα και σκουρογάλανο ιμάτιο, που αφήνει ακάλυπτο το δεξί χέρι και το στήθος του. Ο χιτώνας φέρει χρυσό σημείο στη δεξιά πλευρά και λευκές γραμμές που τονίζουν τις παρυφές στο λαιμό και στα μανίκια. Ο φωτοστέφανός του ορίζεται στην παρυφή από σειρά εμπίεστων κύκλων, ενώ ο δίσκος γεμίζει με κάθετες και οριζόντιες κόκκινες γραμμές που αποδίδουν τα σκέλη του σταυρού, στα οποία σημειώνονται τα γράμματα των λέξεων: «*ὁ ὢν*». Εκατέρωθεν του φωτοστεφάνου, γράφονται με κόκκινο μελάνι οι συντομογραφίες: «*Ἰ(ησοῦ)ς Χ(ριστό)ς*». Η λευκόφαιη σφαίρα του κόσμου φέρει δύο κάθετα μεταξύ τους στεφάνια, ζωγραφισμένα σε αποχρώσεις του ίδιου χρώματος, ένα κατά τον ισημερινό και άλλο ένα μικρότερο, κατά το πάνω ήμισυ του μεσημβρινού, ενώ στην κορυφή της στερεώνεται λευκός σταυρός με τριφυλλόσχημες άκρες. Στην πίσω πλευρά του ειλητού σημειώνεται διπλή γραμμή από μαύρο μελάνι σε καθεμία άκρη, ενώ στην πρόσθια πλευρά γράφεται με σκούρο μελάνι το εξίτηλο κείμενο: «*[- - -]ειμή πα[- -] | [- - - -]ια οιαενω[- -]*».

Η καλοκάγαθη μορφή του Χριστού έχει αποδοθεί με σταρόχρωμο προπλασμό, ροδαλούς γλυκασμούς στις παρειές και τα βλέφαρα, και λευκά γραμμικά φώτα στους προεξέχοντες όγκους, στο μέτωπο, τριγύρω από τα μάτια και τα ρουθούνια, στο πηγούνι, στο λαιμό και στο πλάι της παλάμης της ευλογούσας χειρός. Τα καλοχτενισμένα μαλλιά, που περιορίζονται από σκούρο περίγραμμα που σώζεται κατά τόπους, είναι καστανά, όπως και τα ελαφρώς καμπύλα φρύδια. Τα ιδιαιτέρως μεγάλα αμυγδαλωτά μάτια, με βαριές τις κάτω σακούλες, καθηλώνουν με το πλάγιο βλέμμα τους, η εύρωστη αθλητική μύτη είναι ίσια και τονισμένη, τα καλοσχηματισμένα αφτιά με το στρογγυλό λοβό είναι εντελώς συμμετρικά, τα σφιχτά χείλη είναι κόκκινα. Στα ενδύματα οι πτυχές είναι γραμμικές και απέχουν πολύ από το να έχουν αποδώσει πειστικά την πλαστικότητα του σώματος του Κυρίου: κοκκινοκαφετιές γραμμές ορίζουν πλατύ περίγραμμα στον ώμο και στο χέρι, και αυλακώνουν το χιτώνα αδιαφορώντας για τον όγκο του στήθους, ενώ λευκόφαιες γραμμές στο ιμάτιο, όλες στην ίδια απόχρωση, δηλώνουν τις ζάρες του υφάσματος. Ωστόσο, η κάπως αδέξια πυκνότητα των γκρίζων γραμμών στο εσωτερικό του αριστερού χεριού και ο σκιοφωτισμός της σφαίρας, που είναι σαν να έχει φωτιστεί από επάνω αριστερά, με τις σκουρότερες αποχρώσεις του γαλάζιου στη δεξιά πλευρά της, μπορούν να εκληφθούν ως εκφράσεις κάποιας προσπάθειας για την απόδοση του βάθους και της τρίτης διάστασης.

Ο Χριστός δεν εικονίζεται όπως συνήθως ένθρονος και ολόσωμος, αλλά όρθιος, σαν να έχει αντιγραφεί από παραστάσεις Δέησης[1], και μέχρι την αρχή των μηρών σαν να έχει προκύψει από πρότυπο κάπως μεγαλύτερων διαστάσεων. Ενδιαφέρον είναι και το στοιχείο της παρουσίας της σφαίρας του κόσμου στο αριστερό χέρι του Κυρίου: η σφαίρα, σύμβολο παντοδυναμίας και κυριαρχίας επί της οικουμένης, απαντά στις επίσημες απεικονίσεις των Βυζαντινών αυτοκρατόρων από την εποχή του Μεγάλου Κωνσταντίνου μέχρι το τέλος της μεσοβυζαντινής περιόδου[2], ενώ την κρατούν σχεδόν αποκλειστικά οι αρχάγγελοι[3]. Η σφαίρα, ωστόσο, κατά κανόνα μονόχρωμη, χρυσή ή σκούρα γαλάζια, εμφανίζεται στο χέρι του Χριστού -Βρέφους σε Ιταλοκρητικές παραστάσεις της Madre della Consolazione[4], καθώς και σε εικόνες της Βρεφοκρατούσας που επηρεάζονται από τη δυτική εικονογραφία[5]. Η μορφή του Χριστού στο εικονίδιο του Μετσόβου φαίνεται ότι έλκει την

καταγωγή της από έργα της δυτικής χαρακτικής του 16ου αιώνα με αποκαλυπτικό και σωτηριολογικό περιεχόμενο[6]. Άμεσα πρότυπά της όμως δεν φαίνεται να είναι οι ίδιες αυτές παραστάσεις, αλλά εικόνες Κρητικών ζωγράφων που έδρασαν στα Επτάνησα κατά τον 17ο αιώνα και των διαδόχων τους που λίγο-πολύ τις αντιγράφουν. Τέτοιες παραστάσεις είναι, για παράδειγμα, αυτή που διασώζει το κεντρικό διάχωρο της γνωστής εικόνας από την Κεφαλονιά με το «*Ἐπὶ σοὶ χαίρει*» του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου, που φέρει την υπογραφή του γνωστού ζωγράφου Θεόδωρου Πουλάκη[7], στην οποία ο Κύριος εικονίζεται ένθρονος μέσα στον Παράδεισο να στηρίζει επάνω στο μηρό του γαλάζια σφαίρα με παρόμοιο σκιοφωτισμό, καθώς και η παράσταση του Χριστού στην εικόνα της Δέησης του Λέου Μόσκου στη Συλλογή Βελιμέζη, του 1649, η οποία έχει ταυτιστεί με μαρτυρούμενο έργο του ζωγράφου από το ναό του Εσταυρωμένου στη Ζάκυνθο[8]. Ο Χριστός που ευλογεί και κρατά σφαίρα με σταυρό στην κορυφή ζωγραφίζεται και στη σ. III του χειρόγραφου κώδικα gr. IV 50 (= 1117) της Μαρκιανής Βιβλιοθήκης με το κείμενο του Παναγιώτη Δοξαρά *Τέχνη ζωγραφίας* (1720)[9].

Ωστόσο, τα τεχνοτροπικά στοιχεία της εικόνας δεν μπορούν να την εντάξουν στο καλλιτεχνικό περιβάλλον των Ιόνιων νησιών, αλλά στην παραγωγή εργαστηρίων της Ηπείρου, που δρούσαν υπό την επίδρασή τους. Πράγματι, το πλάσιμο του προσώπου του Χριστού με τα μεγάλα μάτια, την εύσαρκη μύτη, τα σφιχτά χείλη, αλλά περισσότερο ο τρόπος με τον οποίο απλώνονται τα φώτα επάνω στα σαρκώματα βρίσκουν σαφείς ομοιότητες με την απόδοση των προσώπων του Χριστού και των αποστόλων στην εικόνα της Κοίμησης της Θεοτόκου που φυλάσσεται στην Αρχαιολογική Συλλογή της Παρηγορήτισσας στην Άρτα, χρονολογείται στον 18ο αιώνα και έχει αποδοθεί σε ζωγράφο τοπικού εργαστηρίου[10].

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Για τη Δέηση, βλ. τις εικόνες αρ. 25, 28 και 61 στον παρόντα κατάλογο.
2. Schramm 1958, *σποράδην*. Γκιολές 2001, 74.
3. Δρανδάκη 2002, 184, αρ. 42, σημ. 9, με παλαιότερη βιβλιογραφία.
4. Μπαλτογιάννη 1994, 277, 282-288, αρ. 68-75, όπου ικανά παραδείγματα.
5. Πρβλ. ενδεικτικά την εικόνα Βρεφοκρατούσας από τη μονή της Θεοτόκου Πλατυτέρας στην Κέρκυρα, με την υπογραφή του Εμμανουήλ Τζάνε και τη χρονολογία 1651 (Βοκοτόπουλος 1990, 114-115, αρ. 78, εικ. 55), ενός αντιγράφου της από την Κεφαλονιά, του 1657 (Δρανδάκης 1974, 41, αρ. 2, πίν. Γ΄) και της Ελεούσας από τον Άγιο Ιωάννη τον Θεολόγο στη Λευκάδα, του 17ου αι. (Ροντογιάννης 1973, 129, πίν. 57).
6. Πρβλ. Κατσελάκη, Νάνου 2009,84-85 και ιδιαίτ. σημ. 42, 184 και εικ.14.1. Βλ. επίσης Mauquoy-Hendrickx 1979, 64, αρ. 493-496 και 498a-500, 124, αρ. 858, 128, αρ. 910, για ανάλογα χαρακτικά των Wierix.
7. Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1998, 241-243, αρ. 77. *Πύλες του Μυστηρίου* 1994, 201-202, αρ. 17 (Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου). Χατζηδάκης, Δρακοπούλου 1997, 308, αρ. 8, εικ. 200.
8. Χατζηδάκη 1997, 300-302, αρ. 35, εικ. 179.
9. Κυριακού 1982, 217-218, πίν. Η΄.
10. Παπαδοπούλου, Τσιάρα 2008, 260-263.

33. Άγιος Ματθαίος

Αρ. ευρ. ΙΜΤΜ 14
Διαστ.: 40,7 εκ. μήκος, 30,4 εκ. πλάτος, 2 εκ. πάχος
Επτάνησα, αρχές 18ου αιώνα
ΠΡΟΕΛΕΥΣΗ: Δωρεά Μαρίας Αγγέλου Κουταρέλλη
ΣΥΝΤΗΡΗΣΗ: Εργαστήρια Συντήρησης Μουσείου Μπενάκη, 2002 (Β. Πασχάλης)
ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΗ: Κωνστάντιος 1978, 213, αρ. στ[1]

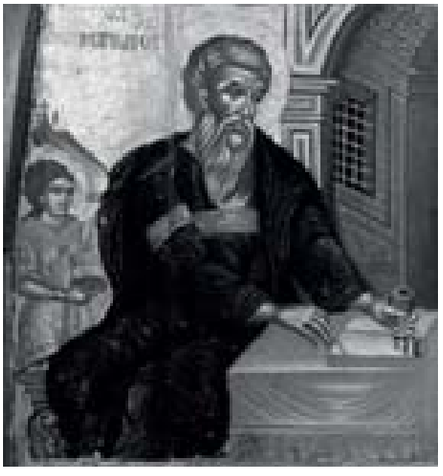
Η εικόνα αποτελείται από δύο ξύλινες σανίδες άνισων διαστάσεων, συνδεδεμένες στην πίσω πλευρά με δύο οριζόντια τρέσα. Επάνω στην πρόσθια επιφάνεια έχει απλωθεί στρώμα προετοιμασίας από γύψο για το χρυσό κάμπο και τα χρώματα της αβγοτέμπερας της ζωγραφικής επιφάνειας. Περιμετρικά υπάρχουν φθορές και απώλειες, ενώ πριν από τη συντήρηση της εικόνας, η ζωγραφική είχε αποκολληθεί κάτω αριστερά και επιδιορθωθεί παλαιότερα με συμπλήρωση από κερί. Τα κατά τόπους φουσκώματα προέρχονται από την οξείδωση των καρφιών στα τρέσα. Σε λίγα σημεία παρατηρούνται επιζωγραφήσεις, κυρίως στο χρυσό κάμπο και το έδαφος.

Στην πάνω δεξιά γωνία της εικόνας, από καμπύλο τμήμα ουρανού ξεκινούν τρεις ακτίνες· γραμμικές χρυσοκοντυλιές λαμπρύνουν το σκούρο γαλάζιο χρώμα. Η αριστερή πλευρά καταλαμβάνεται από εντυπωσιακό αναγεννησιακό κτίριο που αποδίδεται σε αποχρώσεις του ρόδινου και του πορτοκαλί με γεωμετρική προοπτική. Το κτίριο διαθέτει κτιστό θόλο με φατνώματα, στο δεξιό τοίχο του ανοίγεται παράθυρο, ενώ στον τοίχο του βάθους διευθετείται εξώστης με κιγκλίδωμα, που φέρεται από κιλλίβαντες. Ο άγιος Ματθαίος, κάθεται σε χαμηλό ξύλινο θρόνο χωρίς ερεισίνωτο και γράφει σε κώδικα ανοικτό επάνω σε τραπέζι. Από το θρόνο, που διαθέτει βαθμιδωτή βάση, διακρίνεται μόνο το δεξί στήριγμα που έχει τη μορφή χυμώδους ακανθόφυλλου. Το τραπέζι είναι τετράγωνο, καλύπτεται από ρόδινο τραπεζομάντιλο με χρυσοΰφαντη τρέσα στην παρυφή, από την οποία κρέμονται βαρύτιμα κρόσσια, που τονίζονται με χρυσοκονδυλιές. Πάνω του έχει ζωγραφιστεί γυάλινη κλεψύδρα με μεταλλικό τριγύρω σκελετό. Το τραπέζι στηρίζεται σε βαρύ ξύλινο πυραμιδόσχημο πόδι με βαθμιδωτή βάση. Από δεξιά έρχεται άγγελος που μεταφέρει χρυσό μελανοδοχείο σε μικρό δίσκο. Έχει όμορφο ωοειδές νεανικό πρόσωπο και χρυσοποίκιλτα φτερά. Φορά σκουρογάλανο ποδήρη χιτώνα με ανασηκωμένα μανίκια και από επάνω επενδύτη βαμμένο κόκκινο κιννάβαρι με κατακόρυφη χρυσή τρέσα μπροστά, βολάν στην τραχηλιά και κοντά μανίκια. Στα πόδια του φέρει ταινιωτές δρομίδες με χρυσοκονδυλιές. Στην πάνω πλευρά της εικόνας, ανάμεσα στο κτίριο και τον ουρανό αναγράφεται με κόκκινο μελάνι η επιγραφή: «*Ὁ εὐαγγελ(ιστὴς) Ματθαῖος*».

Ο άγιος κάθεται με τον κορμό στραμμένο προς τα αριστερά, ενώ τα πόδια έχουν κατεύθυνση προς τα δεξιά. Έχει λευκά μαλλιά και γένεια, καλοχτενισμένα σε βοστρύχους που δεν ξεφεύγουν από τα σχεδιασμένα περιγράμματα. Στο δεξί χέρι κρατά φτερό και γράφει στην αριστερή σελίδα του ανοικτού κώδικα, που έχει μπροστά του, την αρχή του ευαγγελίου του: «*Βίβλος γε[νέσεως]*» (Ματθ. α΄ 1), ενώ με το αριστερό χέρι ακουμπά κλειστό ειλητάριο, γύρω από το οποίο τυλίγεται μαύρος σπάγγος. Φορά σκούρο γαλάζιο χιτώνα, που έχει απόχρωση πρασινωπή από την οξείδωση, με χρυσή οριζόντια ταινία στο μέσο του στήθους και στο αριστερό μανίκι. Γύρω από το σώμα του τυλίγεται πράσινο ανοικτό ιμάτιο, που καλύπτει την πλάτη και το δεξί ώμο, και διπλώνει στα πόδια, αφήνοντας να φανεί μόνο η δεξιά κνήμη. Στα πόδια φέρει σανδάλια που τονίζονται με χρυσοκονδυλιές. Η μορφή του ευαγγελιστή έχει αποδοθεί χωρίς συνέπεια με την προχωρημένη ηλικία του: εκτός από τις λευκές τρίχες στην κεφαλή, τα γένεια και τα φρύδια, μόνο οι παρειές φαίνονται να εξέχουν αρκετά σε σχέση με τα μάγουλα που φαίνονται βαθουλωμένα, αλλά τα ρόδινα σαρκώματα επάνω στο σταρόχρωμο προπλασμό και οι διακριτικές ρυτίδες δίνουν την εντύπωση ενός νεανικού προσώπου. Τα γραμμικά φώτα είναι λευκά, διευθετημένα σε δέσμες και κάπως ανοργάνωτα, ενώ τα σφιγμένα χείλια βάφονται κόκκινα. Το βλέμμα του αγίου είναι περισσότερο από στοχαστικό, είναι θλιμμένο: τα μελαγχολικά αμυγδαλωτά μάτια του δεν εστιάζουν στο κείμενο του βιβλίου, αλλά σε κάποιο αδιόρατο σημείο στα αριστερά, έξω από την εικόνα.

Η παράσταση αποδίδει τη σκηνή της θεόπνευστης συγγραφής του ευαγγελιστή

Ματθαίου μέσα σε ένα βαρυφορτωμένο πλαίσιο, όπου κυριαρχούν τα έντονα χρώματα. Εντυπωσιακή είναι η απόδοση του κτιρίου του βάθους, που ξενίζει με τη συσσώρευση αρχιτεκτονικών, μη ρεαλιστικών, λεπτομερειών από την Αναγέννηση και το μπαρόκ, ενώ αντιθέτως η σχεδόν ρεαλιστικά ποικιλμένη τρέσα του τραπεζομάντιλου και η ξυλόγλυπτη κατεργασία της επίπλωσης μαρτυρούν πραγματολογικά την αστική καλαισθησία της εποχής. Η εικόνα, αν και έχει κάπως μεγάλες διαστάσεις, θα μπορούσε να ανήκει σε σύνολο εικόνων από τα αποστολικά της Μεγάλης Δέησης σε επιστύλιο τέμπλου και ίσως συμπληρωνόταν με εικόνες των υπόλοιπων ευαγγελιστών που θα πλαισίωναν το κεντρικά τοποθετημένο Τρίμορφο[2].



33.1. Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών Αθήνας. Εικόνα με τον Ευαγγελισμό και την Κοίμηση της Θεοτόκου με Αγίους και Προφήτες (λεπτ. με τον ευαγγελιστή Ματθαίο) του ζωγράφου Γεωργιλά Μαρούλη

Η σύνθεση της εικόνας απαντά αρκετά σπάνια, καθώς ο άγιος παριστάνεται κατά κανόνα σε προτομή να ευλογεί και να κρατεί ευαγγέλιο[3]. Αρχαιότερη γνωστή εικόνα ευαγγελιστή καθισμένου επάνω στο σύμβολό του, που χρησιμεύει και ως αναλόγιο, είναι αυτή με τον άγιο Μάρκο που υπογράφεται από τον Εμμανουήλ Τζάνε, χρονολογείται το 1657 και σήμερα φυλάσσεται στο Μουσείο Μπενάκη[4]. Οι στάσεις των σωμάτων του Ματθαίου στην εικόνα του Μετσόβου και του Μάρκου στο αθηναϊκό μουσείο είναι εντελώς ανάλογες – ο Μάρκος ωστόσο στρέφει την κεφαλή του πάνω δεξιά προς το τμήμα του ουρανού από το οποίο προβάλλει το χέρι του Θεού που τον ευλογεί. Η ανάλογη θέση του κορμού και των χεριών των ευαγγελιστών στις εικόνες αυτές κατάγονται από παλαιολόγεια ή πρώιμα μεταβυζαντινά πρότυπα, που διασώζουν σπάνια δείγματα όπως η Κρητική εικόνα με τον άγιο Ιωάννη το Θεολόγο από την Καστοριά, του 15ου αιώνα[5]. Η χρήση του λέοντα, του συμβόλου του ευαγγελιστή Μάρκου, ως καθίσματος και αναλογίου μάλλον έλκει την καταγωγή της από την όχι σπάνια τοποθέτηση των ζώων-συμβόλων των ευαγγελιστών ως θρόνων του Χριστού στην ιταλική τέχνη της Αναγέννησης[6], η οποία επηρέασε βαθιά ικανότατους Κρητικούς ζωγράφους του 16ου αιώνα, όπως τον Μιχαήλ Δαμασκηνό[7]. Στην περίπτωση του Ματθαίου, ο άγγελος που αποτελεί το σύμβολό του[8], δεν θα μπορούσε παρά να εικονιστεί μόνο ως αγγελιοφόρος της θείας εντολής και συμπαραστάτης στο έργο του συγγραφέα-αγίου: πράγματι, ο άγγελος εδώ μεταφέρει το μελανοδοχείο, όπως επίσης απαντά και στην εικόνα με τον ίδιο ευαγγελιστή από τη Συλλογή Σταθάτου, που φέρει την υπογραφή του Κωνσταντίνου Τζάνε και τη χρονολογία 1682[9]. Στην εικόνα αυτή, ωστόσο, το εικονογραφικό σχήμα είναι εντελώς διαφορετικό: ο άγιος κάθεται μπροστά σε αναλόγιο στη δεξιά πλευρά της σύνθεσης και στρέφει την κεφαλή προς το νεαρό άγγελο που μόλις έχει κατέβει στη γη, μεταφερμένος επάνω σε νέφη. Με διαφορετικό τρόπο πραγματεύονται το ίδιο θέμα άλλοι ζωγράφοι, πιθανώς όλοι Επτανήσιοι: ο ζωγράφος της εικόνας με τον άγιο Ιωάννη τον Θεολόγο του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου[10], όπου ο ευαγγελιστής κάθεται σε ξύλινο δίφρο με μαξιλάρι, εκείνος που φιλοτέχνησε την εικόνα του αγίου Μάρκου, σήμερα στη Συλλογή Τσακύρογλου, του 18ου αιώνα[11], που κάθεται επάνω στο ζώο-σύμβολό του, ο Γεώργιος Περλιγγής που ζωγράφισε τον Μάρκο καθισμένο σε πολυθρόνα, κάτω από την οποία κάθεται ο λέων[12], και ο Στυλιανός που φιλοτέχνησε την παράσταση του Ιωάννη επάνω σε νέφη με τον αετό και έναν άγγελο[13].

Στο ίδιο αυτό κλίμα της ζωγραφικής των Ιόνιων νησιών εντάσσεται και η εικόνα του Μετσόβου, καθώς τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά της μαρτυρούν τη γνώση των τρόπων της τέχνης των καλών Κρητικών ζωγράφων του 16ου ή των αρχών του 17ου αιώνα, αλλά κυρίως την επαναπραγμάτευση θεμάτων και λεπτομερειών και την τοποθέτησή τους μέσα σε βαρύ κλίμα προβεβλημένης αστικής πολυτέλειας, που συμβαδίζει με το πνεύμα της εποχής γύρω στο 1700. Πράγματι, ο ζωγράφος της εικόνας φαίνεται ότι αντέγραψε σχεδόν κατά γράμμα το πρότυπο που χρησιμοποίησε ο ζωγράφος Γεωργιλάς Μαρούλης στην εικόνιση του ευαγγελιστή Ματθαίου στη σύνθετη, μεγάλων διαστάσεων, εικόνα του με τον Ευαγγελισμό και την Κοίμηση της Θεοτόκου με προφήτες και αγίους, που ολοκληρώθηκε το 1636 και

σήμερα βρίσκεται στη Συλλογή έργων τέχνης της Ανώτατης Σχολής Καλών Τεχνών της Αθήνας (εικ. 33.1)[14]. Αν και στην εικόνα αυτή, ο άγιος εικονίζεται καθιστός και στραμμένος προς τα δεξιά, είναι σαφές ότι θα πρέπει να έχει χρησιμοποιηθεί κοινό ανθίβολο. Η έκφραση και η στάση του αγίου, το αρχιτεκτόνημα του βάθους, το τραπέζι και ο άγγελος είναι εντελώς ανάλογα με την εικόνα του Μετσόβου.

Ο φυσιογνωμικός τύπος του αγίου με τα βοστρυχωτά γένεια ωστόσο υιοθετεί πρότυπα του τέλους του 17ου αιώνα[15], ενώ το κτίριο του βάθους ως προς τις χρωματικές επιλογές και το σκιοφωτισμό μπορεί να συγκριθεί με τα κτίρια που φιλοτεχνεί ο Στέφανος Τζανκαρόλας στα διάχωρα με σκηνές από το βίο του αγίου Αλεξίου στην γνωστή εικόνα του που βρίσκεται στο Μουσείο Αντιβουνιώτισσας στην Κέρκυρα, της εποχής λίγο πριν από το 1700[16]. Επίσης, η μανιεριστική επιτήδευση στις πτυχώσεις του ιματίου του ευαγγελιστή απαντά ανάλογη τόσο στην εικόνα του Τζανκαρόλα, όσο και σε υπογεγραμμένα έργα του Κωνσταντίνου Κονταρίνη, όπως στις τέσσερις εικόνες του με σκηνές από την Παλαιά Διαθήκη, επίσης στο Μουσείο Αντιβουνιώτισσας, οι οποίες φέρουν τη χρονολογία 1699[17], στην εικόνα του με τον Χριστό Ελκόμενο και τη Θεοτόκο, που σήμερα φυλάσσεται σε ιδιωτική συλλογή της Αθήνας και έχει χρονολογηθεί περί το 1730[18], καθώς και στην εικόνα του με τον άγιο Αντίπα από τη Συλλογή Βελιμέζη του 1738[19]. Πάντως, η παράσταση του Ματθαίου προοικονομεί, ως προς την πραγμάτευση, την ατμόσφαιρα και το ύφος, τις ολοσέλιδες ξυλογραφίες έντυπων ευαγγελίων που τυπώθηκαν στη Βενετία τον 18ου αιώνα, όπως αυτό που εκδόθηκε το 1780 από τον Δημήτριο Θεοδοσίου και σήμερα φυλάσσεται στο Βυζαντινό Μουσείο της Βέροιας[20].

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Οι διαστάσεις που δίνονται είναι διαφορετικές: 49 εκ. μήκος και 37 εκ. πλάτος.
2. Βλ. ενδεικτικά επιστύλιο ηπειρώτικου τέμπλου του 17ου αι. με Μεγάλη Δέηση της Συλλογής Ανδρεάδη, στο οποίο το Τρίμορφο και οι δύο αρχάγγελοι εικονίζονται όρθιοι, ενώ οι μορφές των ευαγγελιστών και αποστόλων καθισμένες. *Πύλες του Μυστηρίου* 1994, 251, αρ. 69 (Α. Δρανδάκη). Δρανδάκη 2002, 220, αρ. 53.
3. Βλ. σχετικά Χατζηδάκη 1997, 140-149, αρ. 13, ιδιαίτ. 142-143 με παραδείγματα.
4. *Πύλες του Μυστηρίου* 1994, 247-248, αρ. 66 (Α. Δρανδάκη). Δεληβορριάς, Φωτόπουλος 1997, 292, εικ. 483. *Greek Treasures* 2005, 56, αρ. 13 (A. Drandaki). *Σάρκωση του Λόγου* 2008, 68 αρ. 30 (Α. Δρανδάκη).
5. Τσιγαρίδας 1997, 72, εικ. 72.
6. Πρβλ. για παράδειγμα τον πίνακα με το Όραμα του προφήτη Ιεζεκιήλ που αποδίδεται στον Ραφαήλ, περ. 1518. *Το Φως του Απόλλωνα* 2003, I, 521, II, 520 αρ. XV.1 (A. Forlani Tempesti).
7. Πρβλ. την εικόνα με την Αλληγορία της Θείας Μεταλήψεως από τη μονή Πλατυτέρας στην Κέρκυρα, που έχει αποδοθεί πειστικά στον Δαμασκηνό (Βοκοτόπουλος 1990, 59-61, αρ. 39, εικ. 40) και ομώνυμη ανυπόγραφη εικόνα στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο (*Τα νέα αποκτήματα* 1997, 68-70, αρ. 18 [Γ. Κακαβάς]). Επιπλέον, μια εικόνα που παλαιότερα βρισκόταν στον Άγιο Λουκά της Ζακύνθου και παρουσίαζε τον ευαγγελιστή να ζωγραφίζει τη Θεοτόκο καθισμένος στο ζώδιό του, φέρει τα χαρακτηριστικά της τέχνης του ίδιου ζωγράφου (Κονόμος 1964, 58, εικ. 61. *Πύλες του Μυστηρίου* 1994, 248 [Α. Δρανδάκη]).
8. Βλ. σχετ. *LChrI* 1 (1974) 588-601, ιδιαίτ. 594-595 (M.Lechner).
9. Ξυγγόπουλος 1951, 14-15, αρ. 12, πίν. 12.
10. *Τα νέα αποκτήματα* 1997, 84-85 αρ. 24 (Α. Κατσελάκη), με χρονολόγηση στο β΄ μισό του 17ου αι., που φαίνεται κάπως πρώιμη, και με αναφορά σε άλλες δύο αδημοσίευτες εικόνες του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου με το ίδιο θέμα.
11. Καρακατσάνη 1980, 182, αρ. 371, εικ. στη σ. 235.
12. Χατζηδάκης, Δρακοπούλου 1997, 288, αρ. 2, εικ. 192.
13. Στο ίδιο, 403, αρ. 1, εικ. 308.
14. Πανσελήνου 1992, ιδιαίτ. 480, πίν. ΚΘ΄ και 252α. Χατζηδάκης, Δρακοπούλου 1997, 175, εικ. 106.
15. Πρβλ. την εικόνα του αγίου Ματθαίου από τη Βενετία με ύποπτη υπογραφή του ζωγράφου Βίκτωρα και τη χρονολογία 1670 στην πίσω πλευρά (Chatzidakis 1962, 150, αρ. 131, πίν. 73).
16. Βοκοτόπουλος 1990, 160, αρ. 128, εικ. 62-65. Χονδρογιάννης 2010, 126-129.
17. Χονδρογιάννης 2010, 136-145.
18. Κακαβάς 2003, 313-317, εικ. 7.
19. Χατζηδάκη 1997, 338-340, αρ. 44.
20. Πέτκος, Καραγιάννη 2007, εικ. στη 132 (Μάρκος).

34. Βαϊοφόρος

Αρ. ευρ. ΙΜΤΜ 17
Διαστ.: 48 εκ. μήκος, 33,6 εκ. πλάτος, 2,4 εκ. πάχος
Επτάνησα, 18ος αιώνας
ΠΡΟΕΛΕΥΣΗ: Δωρεά της Μαρίας Αγγέλου Κουταρέλλη
ΣΥΝΤΗΡΗΣΗ: Εργαστήρια Συντήρησης Μουσείου Μπενάκη, 2002 (Λ. Φαρμακαλίδου)
ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΗ: Κωνστάντιος 1978, 213, αρ. γ΄

Πρόκειται για εικόνα Δωδεκαόρτου κατασκευασμένη σε ενιαία σανίδα, που στην πίσω πλευρά φέρει δύο οριζόντια τρέσα· η πάνω δεξιά γωνία έχει σπάσει. Προετοιμασία γύψου χωρίς ύφασμα απλώνεται για το χρυσό κάμπο και τα χρώματα αβγοτέμπερας της ζωγραφικής επιφάνειας. Μια κατακόρυφη ρωγμή στο κέντρο ακολουθεί τα νερά του ξύλου. Στο κάτω τμήμα η ζωγραφική είχε αποκολληθεί πριν από την τελική συντήρηση της εικόνας. Παρατηρούνται νεότερες επιζωγραφήσεις και επεμβάσεις με βερνίκια σε μεγάλη έκταση.

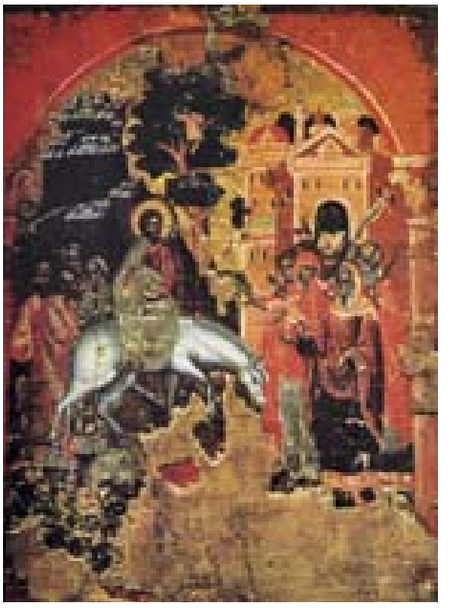
Η παράσταση περιθέεται από κόκκινη ταινία, ενώ ταινία ίδιου πλάτους δημιουργεί χαμηλωμένο τόξο στην πάνω πλευρά, με αποτέλεσμα τριγωνικά διάχωρα με μονόχρωμο άνθινο διάκοσμο από ώχρα να διευθετούνται στις γωνίες. Στο χρυσό κάμπο προβάλλονται σκουροπράσινο βουνό με βραχώδεις κορυφές στα αριστερά και η φωτεινή ρόδινη πόλη της Ιερουσαλήμ δεξιά, με τα ψηλά τείχη της, που περιλαμβάνουν κυκλικούς πύργους, κυκλικές βίγλες στις γωνίες και τριγωνικά αετώματα επάνω από την κεντρική πύλη. Μόνο μερικές στέγες σκουρογάλανες και κόκκινες δηλώνουν τα κτίρια της πόλης στο βάθος. Στο κέντρο, και πάνω στον κατακόρυφο άξονα, ψηλό δέντρο με καστανό κορμό και πράσινα φυλλώματα και ένα παιδί με χιτώνα από κόκκινο κιννάβαρι έχει ανεβεί σε κλαδί κραδαίνοντας φουντωτό κλαδί. Μπροστά από το βουνό ο Χριστός μεταφέρεται επάνω σε πουλάρι, ενώ πίσω του ακολουθεί ο όμιλος των μαθητών. Ο Χριστός είναι καθιστός στην πλάτη του ζώου, με τα δυο του πόδια από τη μία πλευρά, ευλογεί και κρατά κλειστό λευκό ειλητό. Φορά κόκκινο χιτώνα και γαλάζιο ιμάτιο, και ο φωτοστέφανός του είναι ένσταυρος, με τις λέξεις «ὁ ὢν» στις κεραίες του σταυρού. Πίσω του ακολουθούν ο ασπρομάλλης Πέτρος που δείχνει με το δάκτυλο το δάσκαλο σε μεσόκοπο απόστολο που περπατά δίπλα του και έχει τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά του Παύλου. Ο Πέτρος φορά γαλάζιο χιτώνα και λαδί ιμάτιο, ενώ ο άλλος απόστολος τυλίγεται σε ένα ζωηρό κίτρινο ιμάτιο. Ακολουθούν ο Ανδρέας, από τον οποίο ξεχωρίζει μόνο η πολιά κεφαλή, άλλοι απόστολοι από τους οποίους διακρίνονται τμήματα των κεφαλών, και στην άκρη ένας νεαρός απόστολος, με γαλάζιο χιτώνα και κόκκινο ιμάτιο, που κοιτάζει προς τα αριστερά, έξω από το κέντρο της παράστασης. Στο έδαφος είναι σχηματικά στρωμένα υφάσματα, ένα κίτρινο και ένα κόκκινο, επάνω στα οποία πατά το ζώο. Το κόκκινο στρώνεται από παιδί, που φορά χιτώνα κίτρινο που ζώνεται στη μέση και δρομίδες στα πόδια από ώχρα. Στη δεξιά πλευρά, συνωστίζεται ο όμιλος των Εβραίων που επευφημούν τον Κύριο και κρατούν κλαδιά στα χέρια. Αρχηγός είναι ένας ηλικιωμένος, με άσπρα μαλλιά και γένεια, που απλώνει τα χέρια σε προϋπάντηση. Φορά πράσινο χιτώνα με χρυσή κάτω παρυφή, κόκκινο μανδύα και μαύρη καλύπτρα στην κεφαλή, ενώ στα πόδια φέρει χρυσοποίκιλτα κλειστά υποδήματα. Δίπλα του στέκεται μεσόκοπος άνδρας με ρόδινο χιτώνα και κίτρινο σάλι γύρω από τους ώμους και το λαιμό, και στην άκρη γυναίκα με μικρό παιδί στην αγκαλιά, που απλώνει κι αυτό τα χέρια του. Η γυναίκα έχει γαλανό φόρεμα και κόκκινο κιννάβαρι μαφόριο, ενώ το βρέφος φορά λευκό χιτωνίσκο. Άλλοι Εβραίοι, νεαροί, μεσόκοποι και ηλικιωμένοι διακρίνονται εν μέρει πίσω από τις μορφές της πρώτης σειράς. Επάνω στο χρυσό κάμπο, δεξιά από την κορυφή του δέντρου, σημειώνεται με κόκκινο μελάνι η επιγραφή της παράστασης: *«Ἡ Βαϊοφόρος»*.

Το συνοπτικό πλάσιμο του τοπίου και των μορφών είναι το κύριο χαρακτηριστικό της παράστασης. Πράγματι, λείπει η φροντίδα στις λεπτομέρειες του όρους και των τειχών της πόλης, η απόδοση των ιδιαίτερων προσωπογραφικών χαρακτηριστικών στις μορφές, οι κινήσεις και οι στάσεις τους είναι ρυθμικές και στερεότυπες, τα χρώματα είναι έντονα δίχως διαβαθμίσεις των

τόνων. Οι προπλασμοί είναι σταρόχρωμοι, τα σαρκώματα πλατιά και ρόδινα και τα φώτα λίγα και λευκά. Οι μεσόκοποι και οι ηλικιωμένοι αποδίδονται με δυο-τρεις ρυτίδες πάνω στο μέτωπο, οι νεαρότεροι και ο Κύριος χωρίς ρυτίδες. Αντίθετα, η απόδοση του ζώου, αν και σχεδόν σε μονοχρωμία, είναι ρεαλιστικότερη και έχει γίνει με ιδιαίτερη φροντίδα[1].

Η σκηνή αποδίδει τη θριαμβευτική είσοδο του Κυρίου στα Ιεροσόλυμα, όπως περιγράφεται στην Καινή Διαθήκη (Ματθ. κα΄ 1-9, Λουκ. ιθ΄ 28-40, Μάρκ. ια΄ 1-11, Ιωάν. ιβ΄ 12-19). Ο εικονογραφικός τύπος της σκηνής είναι αυτός της Κρητικής ζωγραφικής που φαίνεται ότι αποκρυσταλλώθηκε κατά τον 15ο αιώνα[2]. Η συγκεκριμένη παραλλαγή που υιοθετείται εδώ δεν είναι πολυπρόσωπη, όπως σε ορισμένα υστεροβυζαντινά και πρώιμα Κρητικά παραδείγματα, και παρουσιάζει τον Χριστό επάνω στο πουλάρι με το σώμα του να στρέφεται προς τους αποστόλους, ενώ η κεφαλή του γυρίζει προς τον όμιλο των Εβραίων. Με την ίδια θέση του σώματος απαντά σε γνωστές παραστάσεις της Βαϊοφόρου του 14ου και του 15ου αιώνα, όπως στο πλαίσιο της αμφιπρόσωπης εικόνας της Οδηγήτριας στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο[3], στην κάτω ζώνη της εικόνας του Ανδρέα Ρίτζου στην Πάτμο[4] και σε διάχωρο του πλαισίου της γνωστής εικόνας με τη Δέηση του Νικόλαου Ρίτζου στο Σεράγεβο[5]. Στα παραδείγματα αυτά, ωστόσο, ο Πέτρος στον όμιλο των αποστόλων, πίσω από το πουλάρι που μεταφέρει τον Κύριο, συνομιλεί με τον Ανδρέα και όχι με απόστολο που μοιάζει στον Παύλο[6]. Επιπλέον, η μορφή του αγένειου απόστολου με το μεγάλο μέτωπο στην άκρη του ομίλου, που στρέφει την κεφαλή προς τα έξω, μας βάζει σε πειρασμό να σκεφτούμε μιαν ανάλογη μορφή αναφαλαντία Εβραίου σε παραστάσεις Βαϊοφόρου, στις οποίες η Ιερουσαλήμ και ο όμιλος των Εβραίων τοποθετούνται στο αριστερό τμήμα της σκηνής, ενώ ο Χριστός με τους μαθητές έρχονται από δεξιά: μια τέτοια μορφή, που έχει επανειλημμένα επισημανθεί μόνη στην άκρη της ομάδας να κοιτάζει προς τα αριστερά, όπως στις εικόνες της Βαϊοφόρου σε ιδιωτική συλλογή στο Λονδίνο, που έχει τοποθετηθεί στην εποχή γύρω στο 1400[7], στη Συλλογή Χριστιανικής Τέχνης της Δημόσιας Βιβλιοθήκης της Λευκάδας, του γ΄ τετάρτου του 15ου αιώνα[8], και στο Μουσείο της Πόλεως των Αθηνών, της εποχής γύρω στο 1500[9], έλκουν το πρότυπό τους από ομώνυμη εικόνα του γ΄ τρίτου του 14ου αιώνα, σήμερα στο Μουσείο Sterling and Francine Clark Art Institute της Μασαχουσέτης[10], στην οποία η συγκεκριμένη μορφή συνομιλεί με δύο μεσήλικες, που έχουν παραλειφθεί στις υπόλοιπες δύο εικόνες. Έτσι, θα μπορούσαμε βάσιμα να υποθέσουμε ότι από το πρότυπο του ζωγράφου θα μπορούσε να έχει παραληφθεί τουλάχιστον ένας ακόμη απόστολος, που συνομιλούσε με το νεαρό μαθητή.

Η εικόνα της Βαϊοφόρου παρουσιάζει αξιοσημείωτες εικονογραφικές ομοιότητες με ομώνυμη εικόνα του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου, που έχει προσγραφεί στο έργο του Θεόδωρου Πουλάκη ή του εργαστηρίου του[11]. Η απόδοση των βουνών είναι ανάλογη, της Ιερουσαλήμ πανομοιότυπη, αν και απουσιάζει η κεντρική πύλη του τείχους, οι μορφές των Εβραίων και των αποστόλων σε όμοιες στάσεις και θέσεις, ο Χριστός και κυρίως το πουλάρι αποδίδονται εντελώς όμοια. Στην εικόνα αυτή μάλιστα, για πρώτη ίσως φορά, ο Παύλος αντικαθιστά τον Ανδρέα στη συνομιλία του με τον Πέτρο. Ωστόσο, εκτός από τον εικονογραφικό τύπο, που είναι ίδιος, και όλα τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά της εικόνας που μας απασχολεί απαντούν σε δύο εικόνες Δωδεκαόρτου από την Κεφαλονιά: η μία βρίσκεται στο ναό της Ευαγγελίστριας στο Κάστρο του Αγίου Γεωργίου[12] (εικ. 34.1) και η άλλη φυλάσσεται στο ναό του Αγίου Ιωάννου του Προδρόμου στα Ζεβάτα[13] (εικ. 34.2)· και οι δύο είναι περίπου σύγχρονες, της α΄ πενηνταετίας του 18ου αιώνα. Στις εικόνες αυτές στη θέση του



34.1. Κάστρο του Αγίου Γεωργίου Κεφαλονιάς, ναός Ευαγγελίστριας. Εικόνα με τη Βαϊοφόρο

34.2. Ζερβάτα Κεφαλονιάς, ναός Τιμίου Προδρόμου. Εικόνα με τη Βαϊοφόρο

νεαρού απόστολου, που στρέφει το βλέμμα του προς τα έξω, έχει τοποθετηθεί η μορφή του Λουκά που κοιτάζει κατ' ενώπιον, όπως ακριβώς συμβαίνει και στην εικόνα του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

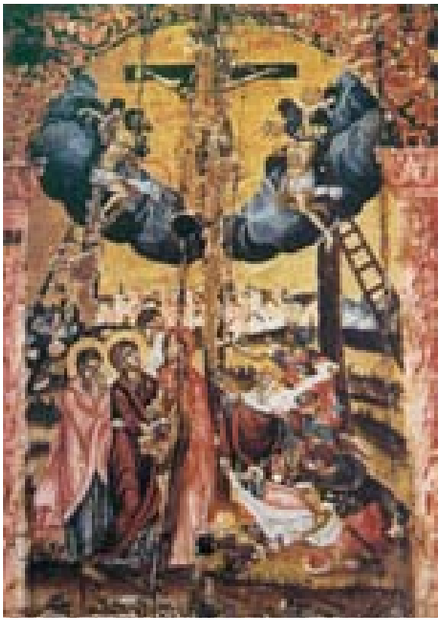
1. Πρβλ. Κωνστάντιος 1978, 213.
2. Για την εικονογραφία της σκηνής και το συγκεκριμένο εικονογραφικό τύπο, βλ. Millet 1916, 225-284. Βοκοτόπουλος 1977-1979, 312-320. Vassilaki 1993-1994, 276-284. Χατζηδάκη 1997, 102-110, αρ. 8.
3. Για την εικόνα, βλ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1998, 60-63, αρ. 15. *Μήτηρ Θεού* 2000, 410-413 αρ. 64 (Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου).
4. Χατζηδάκης 1977, 77-78, αρ. 25, πίν. 23.
5. Rakić 1998, 185-186, αρ. 91. Βοκοτόπουλος 2005, 215-217.
6. Η ίδια εικονογραφία απαντά ενδεικτικά και στις εικόνες επιστυλίου του τέμπλου του Αγίου Γεωργίου των Ελλήνων στη Βενετία, που αποδίδονται στον Μιχαήλ Δαμασκηνό και τον Βενέδικτο Εμπόριο. Βλ. Chatzidakis 1962, 65-66, αρ. 42, πίν. 30 και 104, αρ. 75, πίν. 52, αντίστοιχα.
7. Vassilaki 1993-1994, 271-276, εικ. 1-2.
8. Βοκοτόπουλος 1977-1979, 309-312, πίν. 117, 119.
9. Χατζηδάκη 1983, 37, αρ. 28 και 1997, 105-106, 110, εικ. 43.
10. Βοκοτόπουλος 1977-1979, 314-316, πίν. 116, 118. Vassilaki 1993-1994, 277, εικ. 4.
11. *Τα νέα αποκτήματα* 1997, 86, αρ. 25 (Κ.-Φ. Καλαφάτη). Η εικόνα φέρει υπογραφή του ζωγράφου, που έχει εργαστηριακά ελεγχθεί ως πλαστή, παρόλη την τεχνοτροπική συνάφεια με υπογεγραμμένα έργα του Πουλάκη.
12. Μοσχόπουλος 1989, 149, εικ. 268.
13. Μοσχόπουλος 1996, 158, εικ. 364. Η εικόνα προέρχεται από το ναό του Αγίου Ανδρέου στα Μουζακάτα.

35. Σταύρωση

Αρ. ευρ. ΙΜΤΜ 29
Διαστ.: 43 εκ. μήκος, 32,1 εκ. πλάτος,
2-2,3 εκ. πάχος
Επτάνησα, 18ος αιώνας
ΣΥΝΤΗΡΗΣΗ: Εργαστήρια Συντήρησης Μουσείου Μπενάκη, 2002 (Β. Αργυράτος)
ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΗ: Κωνστάντιος 1978, 213-214 αρ. ζ΄

Η εικόνα έχει φιλοτεχνηθεί σε ενιαίο τμήμα σχεδόν καμπυλωμένου ξύλου, στην πίσω πλευρά του οποίου σώζεται το αρχικό κάτω τρέσο, επάνω από το οποίο έχει γραφεί με μολύβι ο αριθμός «4», ενώ με μαρκαδόρο έχει σημειωθεί μονογραφή(;) και η λέξη «*αριθμ.*». Στην πρόσθια πλευρά έχει απλωθεί προετοιμασία γύψου χωρίς ύφασμα για το χρυσό κάμπο και τα χρώματα της αβγοτέμπερας. Η ζωγραφική και η προετοιμασία στις δεξιές γωνίες έχει απολεπιστεί εντελώς. Εμφανίζεται στο κέντρο ρωγμή, παράλληλη με τα νερά του ξύλου. Σε όλην την επιφάνεια υπάρχουν φθορές, κυρίως όμως στον κάμπο, και σε πολλά μικρά σημεία έχουν γίνει επιζωγραφήσεις με τα ίδια με τα αρχικά χρώματα, σε σκουρότερες όμως αποχρώσεις.

Η παράσταση περιθέεται στην παρυφή από κόκκινη ταινία. Ο ασημένιος κάμπος είναι κατάστικτος και παρουσιάζει συνεχή διάκοσμο με ελικωτούς βλαστούς. Στο κέντρο της παράστασης δεσπόζει ο Εσταυρωμένος που έχει μόλις παραδώσει το πνεύμα, αφού τα μάτια είναι κλειστά και η κεφαλή έχει γείρει έντονα προς τα αριστερά. Ο Χριστός φορά περίζωμα που φέρει υφαντές διπλές γραμμές, ενώ ο φωτοστέφανος ορίζεται από στιγμές σε σειρά. Στην κορυφή του σταυρού είναι καρφωμένη λευκή πινακίδα με την επιγραφή: «*INBI*», ενώ η βάση του σταυρού μπήγεται στην κορυφή σπηλαίου με το κρανίο του Αδάμ στο εσωτερικό. Εκατέρωθεν του σταυρού, οι δύο ληστές είναι δεμένοι με σχοινιά σε κορμούς δέντρων: ο ληστής στα αριστερά ακόμη ζει και κοιτάζει έντονα προς το μέρος του, ενώ ο άλλος έχει πεθάνει και ένας δαίμονας μαυριδερός με κέρατα και φτερά τον αγκαλιάζει, διεκδικώντας την ψυχή του. Τα λευκά περιζώματα των ληστών ανεμίζουν προς τα δεξιά, ενώ του Χριστού προς την αντίθετη κατεύθυνση. Δύο ξύλινες σκάλες λοξά τοποθετημένες, ακουμπούν επάνω στους κορμούς των ληστών. Στη βάση του σταυρού οι μορφές διατάσσονται σε δύο ομίλους. Στα αριστερά, η Παναγία κοιτάζει προς το γιο της και θλιμένη υψώνει και τα δύο χέρια της σταυρωμένα. Φορά πρασινογάλανο χιτώνα με κίτρινη παρυφή στο λαιμό και σκουροκάστανο μαφόριο, κάτω από το οποίο φέρει γαλάζιο κεκρύφαλο. Ο Ιωάννης, πίσω της, κρατά λευκό μαντίλι που το φέρνει στο μάγουλό του για να σκουπίσει τα δάκρυα, ενώ με το άλλο συγκρατεί τον αγκώνα της Παναγίας. Φορά καστανό χιτώνα με κατακόρυφα σειρίτια και ιμάτιο από ώχρα με καστανά περιγράμματα. Η Μαγδαληνή παραστέκει την Παναγία από την άλλη πλευρά. Φορά σκουροπράσινο φόρεμα και κόκκινο μανδύα που καλύπτει την κεφαλή, αλλά αφήνει να φανούν δύο πλόκαμοι από τα λυτά μαλλιά της. Η άλλη Μαρία φέρει σκούρο μαφόριο και σκουπίζει τα μάτια της με λευκό μαντίλι. Από την άλλη πλευρά του σταυρού, ο εκατόνταρχος Λογγίνος με στρατιωτική εξάρτυση κρατά ειλητό απλωμένο με την επιγραφή: «*ἀληθὸς υἱὸς θεοῦ ἦν οὗτος*». Το πουκάμισό του είναι λευκό, ο ποδήρης χιτώνας του κόκκινος, ο θώρακας λευκόφαιος σαν από μέταλλο, η περικεφαλαία, οι επωμίδες και οι κάθετες ταινίες στη μέση σκουρογάλανες. Χρυσοκονδυλιές στολίζουν εδώ κι εκεί τις μεταλλικές παρυφές. Μπροστά του εικονίζεται ασπρομάλλης αρχιερέας, που δείχνει προς τον Κύριο και κρατά κι αυτός ανοικτό ενεπίγραφο ειλητό: «*τὸ ἔμα αὐτοῦ ἐφ' ἡμᾶς κ(αὶ) ἐπὶ τὰ τέ|κνα ἡμῶν*». Φορά γαλάζιο χιτώνα και σκουροκάστανο μανδύα με πυκνές γαλάζιες πινελιές στην τραχηλιά, που αποδίδει γούνα. Στην κάτω δεξιά γωνία, τρεις στρατιώτες εικονίζονται καθιστοί να παίζουν ζάρια και να διαμελίζουν το λευκό χιτώνα του Χριστού. Ο μεσαίος και ο αριστερός φορούν περικεφαλαίες, ενώ ο τρίτος είναι ακάλυπτος. Ο ακριανός δεξιά φορά εξάρτυση ανάλογη με του Λογγίνου, ενώ ο αριστερός φορά πουκάμισο λευκό και από επάνω κόκκινο ένδυμα με χρυσή παρυφή στο λαιμό. Το έδαφος της παράστασης είναι από ώχρα, ενώ πίσω εικονίζεται το τείχος της Ιερουσαλήμ και δύο κυκλικούς πύργους και κτίρια με μυτερές στέγες να προβάλλουν επάνω από τις επάλξεις.



35.1. Κάστρο του Αγίου Γεωργίου Κεφαλονιάς, ναός Ευαγγελίστριας. Εικόνα με τη Σταύρωση

35.2. Δρακοπουλάτα Κεφαλονιάς, ναός Αγίου Μηνά. Εικόνα με τη Σταύρωση

Εντύπωση προκαλεί η φροντίδα με την οποία έχουν αποδοθεί οι λεπτομέρειες στα πρόσωπα και στα ενδύματα των μορφών: ενδεικτικά ας αναφερθούν οι δύο πολύ λεπτές λευκές γραμμές που αποδίδουν τα δάκρυα που τρέχουν από τα μάτια της Παναγίας, ενώ με μαύρο μελάνι έχουν σημειωθεί οι παραμικρές λεπτομέρειες στα μεταλλικά πτερύγια της εξάρτυσης του Λογγίνου. Τα πρόσωπα είναι δοσμένα συνοπτικά, με ρόδινα σαρκώματα απλωμένα σε μεγάλη έκταση επάνω στο λαδί προπλασμό, ενώ τα μάτια είναι όλα μικρά και με έντονο βλέμμα. Η σύνθεση ισορροπεί ανάμεσα στην κίνηση και την ακινησία: ανάμεσα στις δύο ομάδες των προσώπων εκατέρωθεν του σταυρού, με τις κινήσεις αριστερά να είναι συγκρατημένες, ενώ οι χειρονομίες δεξιά να είναι θεατρικές και κραυγαλέες· ανάμεσα στους ληστές, τους δεμένους στους φυσικά παραμορφωμένους κορμούς, και στο νεκρό ακίνητο Εσταυρωμένο επάνω στο γεωμετρικό άψυχο σταυρό· ανάμεσα στο πρώτο πλάνο με την πολυπρόσωπη σκηνή της Σταύρωσης και στο βάθος με την ακινητούσα Ιερουσαλήμ.

Η παράσταση εντάσσεται σε ομάδα πολυπρόσωπων αφηγηματικών Σταυρώσεων που έχουν επηρεαστεί από σχετικά ασυνήθιστα έργα της υστερογοτθικής τέχνης, όπως οι ωραίες εικόνες του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου της Αθήνας, του 14ου αιώνα[1] και του ναού της Οδηγήτριας στη Χώρα της Κιμώλου, της επόμενης εκατονταετίας[2]. Στην ομάδα αυτή μπορούν να ενταχθούν οι εικόνες με τη Σταύρωση του Εθνικού Μουσείου της Στοκχόλμης[3], της Συλλογής Λιχάτσεφ στο Μουσείο Ερμιτάζ της Πετρούπολης[4], του Ανδρέα Παβία στην Εθνική Πινακοθήκη της Αθήνας[5] και εκείνη της Συλλογής Λοβέρδου, σήμερα στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, που έχει χρονολογηθεί γύρω στο 1500[6]. Τέτοιες παραστάσεις βρίσκουν απήχηση μέχρι πολύ αργότερα, όπως δείχνουν οι Σταυρώσεις του Εμμανουήλ Λαμπάρδου στο Ερμιτάζ[7], του Κωνσταντίνου Παλαιόκαπα από τη μονή Γωνιάς[8], του Γεώργιου Μαργκαζίνη και του Ιωάννη Μόσχου στο Ελληνικό Ινστιτούτο της Βενετίας[9], της Συλλογής Τσακύρογλου[10], του Μουσείου Εκκλησιαστικής Τέχνης της Μητρόπολης Μονεμβασίας και Σπάρτης[11], και του ζωγράφου Πέτρου Βόσσου στο ναό του Αγίου Γεωργίου Ζακύνθου, του 1788[12].

Η Σταύρωση, όμως, που μας απασχολεί, σχετίζεται ιδιαίτερα με την παραγωγή ζωγράφων που εργάστηκαν στα Επτάνησα και αναπαρήγαγαν φλαμανδικές χαλκογραφίες του Jan Sadeler σε σχέδια του Martin de Vos[13]. Συγκεκριμένα, αξιοσημείωτες αναλογίες και ομοιότητες μπορούν να παρατηρηθούν με εικόνα Δωδεκαόρτου του Θεόδωρου Πουλάκη στο ναό της Παναγίας Χρυσοπολίτισσας στη Λάρνακα[14], και με άλλη μία που φέρει την υπογραφή του Γεράσιμου Ματσούκη που βρίσκεται στη Συλλογή Φεράλδη, του 18ου αιώνα[15]: ο Χριστός είναι καθόλα όμοιος με την εικόνα του Πουλάκη, αλλά έχει τα πόδια καρφωμένα με ένα καρφί, όπως στην εικόνα της Συλλογής Φεράλδη· οι ληστές και στις δύο εικόνες είναι πανομοιότυπα δεμένοι σε κορμούς δέντρων, ενώ σκάλες τοποθετημένες λοξά απαντούν μόνο στην εικόνα του Πουλάκη· ο δαίμονας που αγκαλιάζει το ληστή απαντά ίδιος στην εικόνα της Συλλογής Φεράλδη, ενώ παραλείπεται στην εικόνα του Πουλάκη· το σύμπλεγμα της Παναγίας, της Μαγδαληνής και της άλλης Μαρίας πίσω τους είναι πανομοιότυπο με αυτό στην εικόνα του Πουλάκη· ο Λογγίνος κρατά ανοικτό ειλητό με την ίδια επιγραφή, ενώ τέλος και ο σταυρός μπήγεται στην κορυφή σπηλαίου με το κρανίο του Αδάμ, όπως στην εικόνα της Λάρνακας. Οι διαφορές εντοπίζονται μόνο στην οργάνωση του τοπίου και στην απόδοση της πόλης, ενώ στην εικόνα της Συλλογής Φεράλδη οι μορφές της Παναγίας, της Μαγδαληνής και του Ιωάννη έχουν αποδοθεί με βάση διαφορετικό πρότυπο.

Ακόμη περισσότερες ομοιότητες παρουσιάζει η εικόνα μας με δύο άλλες από την Κεφαλονιά, που μπορούν να χρονολογηθούν τον 18ο αιώνα: η πρώτη βρίσκεται

στο ναό της Ευαγγελίστριας στο Κάστρο του Αγίου Γεωργίου (εικ.35.1)[16] και η δεύτερη στον Άγιο Μηνά στα Δρακοπουλάτα (εικ.35.2)[17]. Στις εικόνες αυτές ο Ιωάννης ομοίως κρατά μαντίλι και παραστέκει τη Θεοτόκο και τις άλλες γυναίκες· ο Λογγίνος, ο αρχιερέας και οι στρατιώτες απεικονίζονται με τις ίδιες στάσεις και στις ίδιες θέσεις, ενώ οι δύο πρώτοι κρατούν τα ίδια ειλητάρια με τις ίδιες επιγραφές· η Ιερουσαλήμ, τέλος, εμφανίζεται στο βάθος με ανάλογο τρόπο[18]. Η μόνη διαφορά είναι ότι στις δύο αυτές εικόνες πίσω από το σταυρό του Κυρίου και επάνω στον κάμπο απλώνεται ένα μαύρο σύννεφο, γνωστό και από άλλες παραστάσεις της λεγόμενης «Επτανησιακής» Σταύρωσης[19]. Ο ανώνυμος ζωγράφος της εικόνας μας δεν επέλεξε τα μαύρα νέφη και στη θέση τους άπλωσε τον στικτό ασημένιο κάμπο, που αρχικά θα είχε ανάλογο αισθητικό αποτέλεσμα. Τόσο η εικόνα μας όσο και οι εικόνες της Κεφαλονιάς έλκουν την καταγωγή τους από πρότυπα που θα είχε διαμορφώσει ο Θεόδωρος Πουλάκης, όπως υποδεικνύουν η απόδοση του Χριστού, των ληστών και του συμπλέγματος των γυναικών, καθώς και η απεικόνιση μορφών που κρατούν ενεπίγραφα ανοικτά ειλητά[20].

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. *Συνομιλία με το Θείον* 1998, 123-127, αρ. 20 (Χρ. Μπαλτογιάννη).
2. *Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή τέχνη* 1986, 96-98, αρ. 97 (Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου). Γενικά, για τις αφηγηματικές σταυρώσεις, βλ. πρόσφατα Βαφειάδης 2010, 172-179, αρ. 8.
3. Haustein-Bartsch 2000, 15, εικ. 18, 22-23. Abel, Moore 2002, 28-29, αρ. 4.
4. *Kollekcii Likhaceva* 1993, 103, αρ. 271. *Sinai, Byzantium, Russia* 2000, 184-185, αρ. Β.164.
5. Ξυγγόπουλος 1957, 173-174, πίν. 48.2. Χατζηδάκη 1983, 31-32, αρ. 20. *Πύλες του Μυστηρίου* 1994, 308-309, αρ. 156 (Ε. Αγαθονίκου). Χατζηδάκης, Δρακοπούλου 1997, 263, αρ. 5, εικ. 172.
6. Ξυγγόπουλος 1957, 168-169, πίν. 45.2. Η υπογραφή του Εμμανουήλ Λαμπάρδου στην εικόνα αυτή είναι πλαστή. Βλ. Χατζηδάκη 1983, 31, αρ. 20.
7. Βλ. πρόσφατα *Sinai, Byzantium, Russia* 2000, 184, αρ. Β.164.
8. Μπορμπουδάκης 1975, 25, 72-73, αρ. 4. *Εικόνες Κρητικής Τέχνης* 1993, 520, αρ. 166 (Μ. Μπορμπουδάκης). Χατζηδάκης, Δρακοπούλου 1997, 267, αρ. 3, εικ. 177.
9. Chatzidakis 1962, 151, αρ. 134, πίν. 70 και 166, αρ. 160, πίν. 72, αντίστοιχα.
10. Καρακατσάνη 1980, 46, αρ. 65, εικ. στη σ. 65.
11. Προβατάκης, Μυλωνάκου-Σαϊτάκη 1998, 52-54, αρ. 10.
12. Ρηγόπουλος 2006, 104-105, αρ. 2.19.
13. Ρηγόπουλος 1979, 34-36, πίν. 65-66.
14. Περδίκης 2000, 205. Γερασίμου, Ιωακείμ, Σπανού 2002, 204-205, αρ. 50. Πρβλ. και Ρηγόπουλος 1979, 155, αρ. 17-18α, και 2006α, 192-193, αρ. 41-42, εικ. 375-377, με άλλα αποδιδόμενα στον Πουλάκη έργα.
15. Λεμπέση, Ετζέογλου Καζανάκη-Λάππα 1994, 872, πίν. 270β.
16. Μοσχόπουλος 1989, 150, εικ. 271.
17. Μοσχόπουλος 1996, 71, εικ. 151.
18. Για τα βενετσιάνικης τεχνικής και κατασκευής εικονιζόμενα τείχη της Ιερουσαλήμ, πρβλ. χαλκογραφία με τη Σταύρωση του 1782 (Παπαστράτου 1986, Α΄, 69-70, αρ. 31).
19. Triantaphyllopulos 1985, 156 κεξ., σημ. 136. Κακαβάς 2003, 312.
20. Για τα ειλητά ως χαρακτηριστικό της τέχνης του Πουλάκη, βλ. Βοκοτόπουλος 1990, 126 και Περδίκης 2000, 210.

36. Παναγία Θρηνωδούσα

Αρ. ευρ. ΙΜΤΜ 2
Διαστ.: 37,4 εκ. μήκος, 29,3 εκ. πλάτος, 2 εκ. πάχος
18ος αιώνας
ΠΡΟΕΛΕΥΣΗ: Δωρεά Μαρίας Αγγέλου Κουταρέλλη
ΣΥΝΤΗΡΗΣΗ: Εργαστήρια Συντήρησης Μουσείου Μπενάκη, 2002 (Χ. Γραμματικός)
ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΗ: Αδημοσίευτη

Επάνω σε βαθύ μπλε κάμπο, που κοσμείται με λευκά εξάκτινα σχηματοποιημένα άστρα, εικονίζεται η Παναγία καθιστή έως την οσφύ, χωρίς να διακρίνεται θρόνος. Στραμμένη κατά τα τρία τέταρτα, γέρνει την κεφαλή προς τον Εσταυρωμένο που κρατεί με τα δυο της χέρια. Φορεί σκούρο γαλάζιο χιτώνα, διακοσμημένο στο λαιμό και τα μανίκια με υπόλευκη δαντέλα, μελιτζανί μαφόριο με κόκκινη επένδυση, που πορπώνεται ψηλά στο στήθος και κοσμείται με τα τυπικά τρία άστρα. Διάφανος πέπλος καλύπτει εσωτερικά την κεφαλή της. Λεπτή ταινία με φυτικό κόσμημα σε λευκό χρώμα κοσμεί την παρυφή του μαφορίου. Η ίδια ταινία στον αριστερό βραχίονα φέρει λευκού χρώματος κρόσσια. Ο χρυσός φωτοστέφανος κοσμείται με στικτά και εγχάρακτα φυτικά κοσμήματα και ορίζεται από εγχάρακτη ταινία με σειρά εμπίεστων στιγμών. Ο χρυσός φωτοστέφανος του Εσταυρωμένου είναι ένσταυρος. Ο Χριστός στηρίζεται στο σταυρό με τρία καρφιά, κατά το δυτικό τρόπο. Φορά σφιχτά δεμένο λευκό περίζωμα και αγκάθινο στεφάνι στη μακριά καστανή του κόμη που πέφτει στους ώμους. Σε επιγραφή προσαρτημένη στο σταυρό διαβάζουμε τα αρχικά «INBI». Τα συμπιλήματα «*Μή(τη)ρ Θ(εο)ῦ*» και «*Ἰ(ησοῦ)ς Χ(ριστό)ς*» συνοδεύουν τις δύο μορφές. Κόκκινα παραπετάσματα κρέμονται από το πάνω τμήμα της παράστασης, ενισχύοντας την υποβλητικότητα του θείου δράματος και τη συναισθηματική φόρτιση της σκηνής. Τη σύνθεση περιβάλλει εσωτερικό πολυγωνικό πλαίσιο που ορίζεται από σειρά λευκών άστρων σε σκούρο γαλάζιο βάθος και λεπτή λευκή γραμμή. Στις τέσσερις γωνίες φαίνεται ορθογώνιο πλαίσιο που ορίζεται από κόκκινη, λευκή και σκούρη γαλάζια γραμμή. Το ξύλο της εικόνας ενισχύεται στην πίσω πλευρά από δύο τρέσα[1].

Ο εικονογραφικός τύπος της Παναγίας Θρηνωδούσας έλκει την καταγωγή του από δυτικά πρότυπα, που αναπαράγονται κυρίως από Κρητικούς ζωγράφους σε σειρά φορητών εικόνων από τον 17ο αιώνα και εξής. Δύο εικόνες ιταλοκρητικής τέχνης του 17ου αιώνα στη Βενετία και τη Ραβέννα φαίνεται να αποτελούν τα πρωιμότερα γνωστά παραδείγματα του εικονογραφικού τύπου[2]. Η στάση, τα ενδύματα, η συναισθηματικά φορτισμένη έκφραση της Θεοτόκου, καθώς και το γυμνό σώμα του νεκρού Χριστού αναπαράγονται σχεδόν πανομοιότυπα, αλλά οπωσδήποτε ανόργανα πια και σχηματοποιημένα, σε σειρά εικόνων του ύστερου 17ου και των αρχών του 18ου αιώνα σε ιδιωτικές συλλογές της Αθήνας[3]. Τη δημοτικότητα του τύπου στους ζωγράφους της μεταβυζαντινής περιόδου μαρτυρεί ανθίβολο με την Παναγία Θρηνωδούσα από τη Συλλογή ανθιβόλων του Μουσείου Μπενάκη, το οποίο αποτυπώνει τόσο σε κύρια χαρακτηριστικά της σύνθεσης, όσο και σε επιμέρους σημεία τη βασική εικονογραφία του θέματος (εικ. 36.1)[4].

Το ίδιο βασικό συνθετικό σχήμα ακολουθεί και η Παναγία Θρηνωδούσα της Συλλογής Αβέρωφ. Τόσο λεπτομέρειες του έργου, όπως η πλούσια διακόσμηση του μαφορίου της Θεοτόκου, το έναστρο βάθος και τα παραπετάσματα στις πάνω γωνίες, όσο και βασικότερα χαρακτηριστικά της εικόνας, όπως το πολυγωνικό σχήμα του εσωτερικού πλαισίου, εμφανίζονται, όμοια σχεδόν, σε αρκετά έργα, από τα οποία περισσότερο συγγενικά είναι δύο, πανομοιότυπες σχεδόν, εικόνες από τη Συλλογή Τσακύρογλου και από τη Σίφνο. Με εξαίρεση ελάχιστες λεπτομέρειες, όπως η διατύπωση των διακοσμητικών κοσμημάτων στο μαφόριο της Θεοτόκου και η ακριβής θέση των δακτύλων του δεξιού χεριού, που σφίγγονται γύρω από τη βάση του Εσταυρωμένου, η εικόνα της Συλλογής Τσακύρογλου, που έχει χρονολογηθεί στα τέλη του 17ου αιώνα, εμφανίζει εντυπωσιακές ομοιότητες με την εικόνα του Μετσόβου (εικ. 36.2)[5]. Κοινό ανθίβολο θα πρέπει να είχε υπόψη του και ο ζωγράφος εικόνας της Παναγίας Θρηνωδούσας στην κατοχή ιδιώτη από το Κάστρο της Σίφνου[6]. Οι ελάχιστες διαφοροποιήσεις που θα μπορούσαν να εντοπιστούν ανάμεσα στη Θρηνωδούσα των συλλογών Αβέρωφ, Τσακύρογλου και της Σίφνου περιορίζονται στη διαμόρφωση του μαφορίου της Θεοτόκου: στην περίπτωση της Σίφνου τα κοσμήματα απουσιάζουν παντελώς και οι πτυχές πέφτουν πιο ρέου-

σες και με περισσότερη πλαστικότητα, υποδεικνύοντας πιθανόν μια κάπως πρωιμότερη χρονολόγηση για το έργο. Περισσότερο εμφανής στην εικόνα της Σίφνου φαίνεται να είναι και η έκφραση της θλίψης στο πρόσωπο της Θεοτόκου: τα βλέφαρα κλείνουν βαριά και με ένταση, η σκούρα μακριά γραμμή των φρυδιών, που ακολουθεί το περίγραμμα του προσώπου και στα τρία έργα, αποδίδεται εδώ πιο πλαστικά και με μεγαλύτερη ηδυπάθεια, ενώ η παχιά σκίαση στο πηγούνι, κάτω ακριβώς από τα χείλη, ζωγραφίζεται εμφατικότερα. Τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά της Θεοτόκου και στις τρεις αυτές εικόνες, αλλά και ο τρόπος απόδοσής τους φαίνεται να παραπέμπουν άμεσα σε εικόνα με την κεφαλή της Θεοτόκου σε προτομή και παρόμοιο έναστρο κάμπο στη Συλλογή Τσακύρολγου, που πιθανότατα αντιγράφει ή έχει αποσπασθεί από σύνθεση Θρηνωδούσας[7].

Βασικά χαρακτηριστικά της εικονογραφίας έργων, όπως τα παραπάνω, αναπτύσσονται σε τρεις λίγο μεταγενέστερες εκδοχές του θέματος: σε μια άλλη ομώνυμη εικόνα του 18ου αιώνα στη Συλλογή Τσακύρογλου και σε δύο εικόνες του ύστερου 18ου αιώνα, στη Συλλογή Λιχάτσεφ στην Πετρούπολη και στο Εκκλησιαστικό Μουσείο της Ύδρας[8]. Η γραμμική ένταση των φυσιογνωμικών χαρακτηριστικών της Θεοτόκου εμφανίζεται στα τρία αυτά έργα λιγότερο επιτηδευμένη, τα διακοσμητικά στοιχεία του μαφορίου αποκτούν σαφέστατα μεγαλύτερη έκταση, ενώ ο Εσταυρωμένος, ειδικά στην εικόνα της Ύδρας, αναδεικνύεται σε εξίσου βασικό με τη Θρηνωδούσα Θεοτόκο στοιχείο της σύνθεσης.

Όλα τα σωζόμενα παραδείγματα του τύπου της Παναγίας Θρηνωδούσας είναι μικρών, σχετικά, διαστάσεων έργα που προορίζονταν πιθανότατα για ιδιωτική λατρεία. Μάλιστα, η δημοτικότητα του εικονογραφικού τύπου θα πρέπει να οδήγησε στην απεικόνιση και της Μαρίας Μαγδαληνής με τον Εσταυρωμένο[9]. Ο μεταβυζαντινός εικονογραφικός τύπος της Θρηνωδούσας μοιάζει να κατάγεται από βυζαντινές παραστάσεις με τη Θεοτόκο που θρηνεί μόνη, χωρίς τον Εσταυρωμένο, εμπνευσμένες από τη βυζαντινή Σταύρωση[10]. Η εισαγωγή στην εικονογραφία του σταυρού με τον νεκρό Χριστό και ο εμπλουτισμός της με την προσθήκη δυτικών στοιχείων, ειδικά στην απεικόνιση της Θεοτόκου, διαδίδεται ευρέως κατά τον 18ο αιώνα, σε έργα που έχουν συσχετιστεί με νησιωτικά καλλιτεχνικά εργαστήρια. Σε ένα τέτοιο ζωγραφικό εργαστήριο των Επτανήσων, που αναπαρήγε Κρητικά πρότυπα, θα μπορούσε να αποδοθεί και η εικόνα της Συλλογής Αβέρωφ.

36.1. Μουσείο Μπενάκη. Ανθίβολο με την Παναγία Θρηνωδούσα (αρ. ευρ. 33300)

36.2. Εστία Νέας Σμύρνης, Συλλογή Γ. Τσακύρογλου. Εικόνα με την Παναγία Θρηνωδούσα

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Στην πίσω όψη η εικόνα φέρει επικολλημένη ετικέτα διαστάσεων 4,2 x 5,2 εκ. και φέρει τον αριθμό 3060 και τη σημείωση «*δρχ. 850*».
2. Rizzi 1972, 263, αρ. 4, πίν. ΙΔ΄. Angiolini-Martinelli 1982, 253. Εικόνες της Παναγίας Θρηνωδούσας εντοπίζονται στη Βενετία και κατά τους επόμενους αιώνες, βλ. Rizzi 1972, 273, αρ. 31, έργο των αρχών του 18ου αι. στον Άγιο Μάρκο, 289, αρ. 88, του τέλους του 18ου ή των αρχών του 19ου αι. στο Μουσείο του Palazzo del Consiglio του Τορτσέλλο.
3. Βλ. Ετζέογλου 1984, 352, πίν. 174 για εικόνα του ύστερου 17ου αι. στην κατοχή του Α. Τρεπεκλή. Καρακατσάνη 1980, 195, αρ. 241 για έργο των αρχών του 18ου αι. Μπαλτογιάννη 1985, 107, αρ. 239, πίν. 211, για έργο του 18ου αι. στη Συλλογή Οικονομοπούλου.
4. Βασιλάκη (υπό δημοσίευση), 95, αρ. 251, διάτρητο ανθίβολο της Συλλογής Ξυγγόπουλου με αρ. ευρ. 33300 (Ξ 130).
5. Καρατσάνη 1980, 195, αρ. 239.
6. Προσωπική παρατήρηση.
7. Καρακατσάνη 1980, 140, αρ. 134.
8. Βλ. αντίστοιχα *Kollekcii Likhaceva* 1993, 120, αρ. 327. Καρακατσάνη 1980, 195, αρ. 240. *Εκκλησιαστικό Μουσείο Ύδρας* 2009, 150-151, αρ. 14 (Α. Κατσελάκη).
9. Ξυγγόπουλος 1936, 97, αρ. 76, πίν. 51α.
10. Βλ. σχετικά Βασιλάκη 2000β, 488-89, αρ. 85.

37. Άγιος Ιάκωβος ο Αδελφόθεος

Αρ. ευρ. ΙΜΤΜ 38
Διαστ.: 38,2 εκ. μήκος, 29,8 εκ. πλάτος, 2,6 εκ. πάχος
Επτάνησα, 22 Μαρτίου 1779
ΣΥΝΤΗΡΗΣΗ: Εργαστήρια Συντήρησης Μουσείου Μπενάκη, 2002 (Χ. Γραμματικός)
ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΗ: Παπαδοπούλου 1990, 263, αρ. 17

Ο άγιος κάθεται σε εντυπωσιακό ξυλόγλυπτο θρόνο επάνω σε κόκκινο μαξιλάρι με χρυσά ρομβοειδή κοσμήματα. Ευλογεί με το δεξί του χέρι και κρατεί ανοιχτό ευαγγέλιο με το αριστερό, όπου διαβάζουμε το κείμενο από την Επιστολή Ιακώβου (ι΄ 19-21): «*Ἀδελφοί μου ἀγαπητοί, ἔστω πᾶς ἄνθρωπος ταχύς εἰς τὸ ἀκοῦσαι, βραδὺς εἰς τὸ λαλῆσαι, βραδὺς εἰς ὀργήν*». Φορά πολυτελή αρχιερατικά άμφια: σκούρο γαλάζιο στιχάριο διακοσμημένο με άνθη και βαθυκόκκινο φαιλόνιο, που αναδιπλώνεται αφήνοντας να φανεί η εσωτερική επένδυση από πράσινη φόδρα. Το επιτραχήλιο είναι στολισμένο με χρυσογραφίες και πολύτιμους λίθους. Όμοια διακόσμηση παρατηρείται στα επιμάνικα και στο επιγονάτιο, ενώ το ωμοφόριο είναι γαλάζιο και φέρει χρυσούς σταυρούς. Αριστερά και δεξιά του εγχάρακτου φωτοστεφάνου του εκτείνεται η μεγαλογράμματη επιγραφή με κόκκινο μελάνι: «*Ὁ ἅγιος Ἰάκωβος ὁ ἀδελφόθεος | καὶ πρῶτος ἱεράρχης τῶν Ἱεροσολύμων*». Χαμηλά επάνω στο υπόλευκο βάθρο του θρόνου γράφεται η αφιερωματική επιγραφή: «*Δέησις τοῦ δοῦλου τοῦ θεοῦ γιάκουμου Ἀνόμερ(ου) εἰς μνημόσυνον αὐτοῦ*», ενώ στα άκρα σημειώνεται η ημερομηνία φιλοτέχνησης της εικόνας: «*ἐν ἔτει ˏαφοθ΄ | μαρτίου κβ΄*». Ασφαλώς η επιλογή του αγίου Ιακώβου ως το τιμώμενο πρόσωπο της εικόνας συνδέεται άμεσα με το γεγονός ότι ο αφιερωτής φέρει το ίδιο όνομα (Γιάκουμος από το ιταλικό Giacomo)[1].

Ο άγιος Ιάκωβος, γιος του Ιωσήφ από τον πρώτο του γάμο, εξ ου και το επίθετο Αδελφόθεος, απεικονίζεται ως ιεράρχης. Η παράσταση αυτή συνδέεται με την παράδοση ότι χειροτονήθηκε από τον Ιησού ως πρώτος επίσκοπος Ιεροσολύμων, θέμα καθόλου συνηθισμένο στη βυζαντινή τέχνη που όμως εμφανίζεται συχνότερα σε μεταβυζαντινά έργα[2]. Η απόδοση των φυσιογνωμικών του χαρακτηριστικών στην εικόνα της Συλλογής Αβέρωφ, με μακριά καλοχτενισμένα καστανά μαλλιά και η σχετικά κοντή γενειάδα, βρίσκονται σε αντίθεση με την *Ερμηνεία* του Διονυσίου του εκ Φουρνά, όπου περιγράφεται ως «*γέρων μακρυγένης*»[3]. Έχει ήδη παρατηρηθεί ότι τα χαρακτηριστικά του αγίου δεν σταθεροποιήθηκαν στη ζωγραφική των εικόνων, όπως έγινε με άλλα ιερά πρόσωπα[4]. Αυτό ίσως να οφείλεται στο ότι ο Ιάκωβος αποτελούσε ένα ιερό πρόσωπο που απεικονιζόταν σχετικά σπάνια στις φορητές εικόνες. Είναι πάντως γεγονός ότι υπάρχουν μεγάλες αποκλίσεις στην απόδοση των χαρακτηριστικών του, καθώς στην παλαιότερη γνωστή μεταβυζαντινή εικόνα του από τη μονή του Αγίου Ιωάννου του Θεολόγου της Πάτμου, της πρώτης δεκαετίας του 17ου αιώνα, εικονίζεται με μαύρα κοντά μαλλιά και μακριά γενειάδα[5]. Αντίθετα, σε εικόνα της Συλλογής Βελιμέζη των αρχών του 18ου αιώνα θυμίζει περισσότερο τη φυσιογνωμία του αγίου Νικολάου με λευκά κοντά μαλλιά και γένεια[6]. Πλησιέστερη προς την περιγραφή της *Ερμηνείας* είναι η εικόνιση του αγίου στην εικόνα του Εμμανουήλ Τζάνε (1668) στο Μέτσοβο (βλ. εικόνα αρ. 7 στον παρόντα κατάλογο).

Η μετωπική στάση του αγίου Ιακώβου έχει τις ρίζες της στο ευρέως διαδεδομένο Κρητικό πρότυπο του ένθρονου ιεράρχη[7]. Το σχέδιο του θρόνου με τα χυμώδη φύλλα που αναδιπλώνονται αποτελεί μπαρόκ έκδοση των περίτεχνων θρόνων του γνωστού Κρητικού ζωγράφου Εμμανουήλ Τζάνε (1610-1690)[8] και άλλων αγιογράφων του 17ου και του 18ου αιώνα[9]. Ο στικτός διάκοσμος του φωτοστεφάνου, που φέρει άνθη μεταξύ ελικωτού φυλλοφόρου βλαστού, εντάσσεται στην παράδοση των εκλεπτυσμένων φωτοστεφάνων που έχουν ως μακρινά πρότυπα Κρητικές εικόνες του 16ου αιώνα[10]. Επίσης, η προοπτική της εικόνας, η οποία ασφαλώς εφαρμόζει τις αρχές της δυτικής ζωγραφικής, είναι αρκετά επιτυχής· η φαρδιά πράσινη ταινία στο κάτω μέρος του έργου δηλώνει το έδαφος, ενώ το υποπόδιο έχει σχεδιαστεί σωστά δίνοντας την αίσθηση της τρίτης διάστασης. Στοιχεία της βυζαντινής παράδοσης αποτελούν ο χρυσός κάμπος και η απόδοση του προσώπου του αγίου Ιακώβου, που πλάθεται με προπλασμό από ανοικτό καστανό χρώ-

μα, που βαθμιαία ροδίζει με τους γλυκασμούς, ενώ τα λίγα λεπτά φώτα περιορίζονται στην περιοχή του μετώπου, κάτω από τα φρύδια και στα ζυγωματικά. Εντύπωση προκαλεί η λεπτότητα της απόδοσης της τριχοφυΐας του αγίου με τις λεπτότατες παράλληλες πινελιές, που θυμίζουν τεχνική chiaroscuro.

Τα παραπάνω υποδεικνύουν ικανό ζωγράφο που συνδυάζει με άνεση στο έργο του βυζαντινά και δυτικά στοιχεία, συνεχίζει δηλαδή την παράδοση των αγιογράφων της Κρήτης κατά τον 16ο και τον 17ο αιώνα. Ωστόσο, η χρονολόγηση της εικόνας στο 1779, εκατό και πλέον χρόνια μετά την πτώση της Μεγαλονήσου στους Οθωμανούς (1669), που ανάγκασε πολλούς καλλιτέχνες να μεταναστεύσουν στα Επτάνησα, οδηγεί στη σκέψη ότι πρόκειται για ζωγράφο των Ιονίων νήσων, τα οποία αναδείχτηκαν σε νέο κέντρο παραγωγής εικόνων. Αυτή η υπόθεση ενισχύεται και από το όνομα του αφιερωτή Γιάκουμου, που θα μπορούσε να προέρχεται από τα Επτάνησα, τα οποία ήταν υπό βενετική κατοχή μέχρι το 1797.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Το όνομα αυτό είναι αρκετά συνηθισμένο σε βενετοκρατούμενες περιοχές. Για παράδειγμα, σε έγγραφο της Τήνου χωρίς χρονολόγηση αναφέρεται το όνομα Γιάκουμος Βιδάλις. Βλ. Φώσκολος 1991-1993, 262-298.
2. Χατζηδάκης 1977, 139-40, σημ. 2-3 με σχετική βιβλιογραφία.
3. Παπαδόπουλος-Κεραμεύς 1909, 151.
4. Χατζηδάκη 1997, 344.
5. Η εικόνα του αγίου Ιακώβου βρίσκεται στο θωράκιο του τέμπλου του παρεκκλησίου της Παναγίας από το καθολικό της μονής. Βλ. Χατζηδάκης 1977, 139-140, πίν. 147.
6. Χατζηδάκη 1997, 342-345.
7. Βλ. για παράδειγμα την εικόνα του αγίου Νικολάου της Συλλογής Βελιμέζη που χρονολογείται γύρω στο 1500. Χατζηδάκη 1997, 97-99, σημ. 16-20, όπου γίνεται αναφορά στην εικονογραφία και τη διάδοση του τύπου.
8. Για τον Εμμανουήλ Τζάνε και το έργο του, βλ. Βοκοτόπουλος 1990, 104-108. Χατζηδάκης, Δρακοπούλου 1997, 408-423 με περαιτέρω βιβλιογραφία.
9. Βλ. ενδεικτικά εικόνες του αγίου Νικολάου αρ. 5 και 10 στον παρόντα κατάλογο.
10. Βλ. πρόχειρα την εικόνα του αγίου Ανδρέα αρ. 9 στον παρόντα κατάλογο.

38. Θεοτόκος Βρεφοκρατούσα η «Κυρία των Αγγέλων»

Αρ. ευρ. ΙΜΤΜ 16
Διαστ.: 46,3 εκ. μήκος, 35 εκ. πλάτος, 2,4 εκ. πάχος
18ος αιώνας, με επιζωγραφήσεις του 19ου αιώνα
ΣΥΝΤΗΡΗΣΗ: Εργαστήρια Συντήρησης Μουσείου Μπενάκη, 2002 (Λ. Βρανοπούλου)
ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΗ: Παπαδοπούλου 1990, 262-263, αρ. 15

Η εικόνα έχει κατασκευαστεί από ενιαίο τμήμα ξύλου ελαφρά κυρτωμένο. Προετοιμασία γύψου χωρίς ύφασμα έχει στρωθεί για το χρυσό κάμπο και τα χρώματα της αβγοτέμπερας της ζωγραφικής επιφάνειας. Στην κάτω πλευρά της εικόνας παρατηρούνται αρκετές απώλειες της ζωγραφικής και της προετοιμασίας. Στην πίσω πλευρά διασώζονται ίχνη προετοιμασίας και γραπτού διακόσμου[1].

Η εικόνα περιθέεται από κόκκινη ταινία στην παρυφή. Οι φωτοστέφανοι τόσο του Χριστού όσο και της Θεοτόκου είναι στικτοί: εκείνος του Χριστού είναι ένσταυρος, φέρει την επιγραφή «*ὁ ὢν*» και κοσμείται με ανθέμια. Ο φωτοστέφανος της Παναγίας κοσμείται με εμπίεστες στιγμές σε εναλλαγή με άστρα στην παρυφή και με ελικωτούς βλαστούς που περιβάλλουν άνθη στο εσωτερικό. Στην κορυφή του είχε ήδη προβλεφθεί να τοποθετηθεί το στέμμα, όπως και οι δύο εκατέρωθεν άγγελοι που το τοποθετούν. Αυτά είναι τα μόνα στοιχεία που, από την εργαστηριακή ανάλυση κατά τη συντήρηση του έργου, προέκυψαν ότι ανήκουν στο αρχικό στρώμα της εικόνας.

Σε επόμενη φάση, όταν μάλλον είχε καταστραφεί εν όλω ή εν μέρει η ζωγραφική επιφάνεια, οι μορφές ξαναζωγραφίστηκαν επάνω στο αρχικό εγχάρακτο σχέδιο. Η Παναγία εικονίζεται έως την οσφύ να κρατά τον μικρό Χριστό στην αγκαλιά της. Στρέφει ελαφρά προς τα δεξιά και κλίνει την κεφαλή προς τη μεριά του παιδιού, κοιτάζοντας πλάγια τον θεατή. Ο Χριστός κάθεται άνετα στην αγκαλιά της μητέρας του, ευλογεί και κρατά κλειστό ευαγγέλιο. Η Παναγία φορά σκουρογάλανο φόρεμα και διάφανο κεφαλομάντιλο και από επάνω φέρει κόκκινο μαφόριο με πράσινη φόδρα, το οποίο πορπώνεται με στρογγυλή διάλιθη καρφίτσα ψηλά στο στήθος. Τόσο η τραχηλιά και τα επιμάνικα στο χιτώνα της, όσο και η παρυφή του μαφορίου, στολίζονται με τρέσα από μονές και διπλές σειρές λευκών κύκλων που αποδίδουν μαργαριτάρια. Στους ώμους και ψηλά, πάνω από το μέτωπο, σημειώνονται τα γνωστά τρία χρυσά αστέρια. Σαν να είναι μεταλλικό, στολισμένο κι αυτό με μαργαριτάρια και κόκκινους πολύτιμους λίθους, είναι το διάλιθο στέμμα που τοποθετείται στην κεφαλή της από δύο αγγέλους που εικονίζονται έως τους μηρούς να φέρονται από λευκά νέφη. Ο αριστερός άγγελος φορά χρυσορόδινο χιτώνα και χρυσοπράσινο ιμάτιο, ενώ ο δεξιός χρυσοπράσινο χιτώνα και χρυσορόδινο ιμάτιο. Ο Κύριος φορά λευκόφαιο χιτώνα με χρυσή παρυφή στο λαιμό και άνθινο υφαντό διάκοσμο και ωχροκίτρινο ιμάτιο, που λαμπρύνεται με κοκκινοκάστανα περιγράμματα στις πτυχές και πορτοκαλόχρωμες πινελιές. Οι προπλασμοί είναι ανοικτοκάστανοι, τα σαρκώματα ρόδινα, τα φώτα λίγα και γραμμικά. Υπάρχει σαφής αντίθεση ανάμεσα στα σκιασμένα και τα φωτισμένα μέρη στα πρόσωπα των μορφών και τα γυμνά μέλη.

Η παράσταση υιοθετεί τον εικονογραφικό τύπο της Madre della Consolazione[2], με αναστροφή του ανθιβόλου και διόρθωση των χειρονομιών του Χριστού, στην οποία όμως προστέθηκε η στέψη από τους αγγέλους που πετούν. Οι φωτοστέφανοι δεν φαίνεται να συνεχίζουν να φιλοτεχνούνται στικτοί μετά το β΄ τρίτο του 18ου αιώνα και αυτό φαίνεται να δεσμεύει κάπως τη χρονολόγηση του πρώτου στρώματος, η οποία δεν μπορεί να περιοριστεί σε στενά χρονικά πλαίσια. Αντιθέτως, εντελώς ανάλογα γραμμικά χαρακτηριστικά με τα ιδιαίτερα φωτεινά χρώματα και έντονη διακοσμητική διάθεση, γραμμική πτυχολογία και χειροτεχνική αφέλεια, απαντά σε εικόνες της Παναγίας που έχουν τοποθετηθεί στον 18ο ή στον 19ο αιώνα, όπως αυτή της Συλλογής Τσακύρογλου[3], της ένθρονης Βρεφοκρατούσας, στον τύπο που καθιέρωσε ο Κωνσταντίνος Τζάνες στην εικόνα του στην Κέρκυρα[4], με το λείψανο του αγίου Σπυρίδωνα, σε ιδιωτική συλλογή της Ελβετίας[5], και ιδίως αυτή της Οδηγήτριας με την επωνυμία «*Ἡ Ἐλπὶς τῶν Χριστιανῶν*» στην Κοργιαλένειο Βιβλιοθήκη του Αργοστολίου[6].

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Στην πίσω πλευρά επίσης υπάρχουν ίχνη γραμμάτων γραμμένων με λεπτό μαύρο ή καστανό πενάκι και υπογραφή με χοντρό μπλε μαρκαδόρο.
2. Για τον τύπο της Madre della Consolazione, βλ. εικόνα αρ. 2 στον παρόντα κατάλογο.
3. Καρακατσάνη 1980, 177, αρ. 243, εικ. στη σ. 196.
4. Βλ. σχετικά Βοκοτόπουλος 1990, 124-125, αρ. 86, εικ. 59 και 236.
5. *Collections suisses* 1968, αρ. 58.
6. Μοσχόπουλος 1993, 60, εικ. 73.

39. Αγία Παρασκευή Κεφαλοφόρος

Αρ. ευρ. ΙΜΤΜ 4
Διαστ.: 31 εκ. μήκος, 26,2 εκ. πλάτος, 2,5 εκ. πάχος
τέλη 17ου αιώνα
ΠΡΟΕΛΕΥΣΗ: Δωρεά Μαρίας Αγγέλου Κουταρέλλη
ΣΥΝΤΗΡΗΣΗ: Εργαστήρια Συντήρησης Μουσείου Μπενάκη, 2002 (Λ. Βρανοπούλου)
ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΗ: Αδημοσίευτη

Η εικόνα έχει φιλοτεχνηθεί σε ενιαίο καμπυλωμένο σανίδι, στην πίσω πλευρά του οποίου αρχικά υπήρχαν δύο οριζόντια τρέσα που μόνο ίχνη τους σώζονται σήμερα. Με χοντρό μαρκαδόρο σημειώνεται η μονογραφή «*Τουλ[--]*».

Η αγία Παρασκευή εικονίζεται στον τύπο του μάρτυρα, ολόσωμη και μετωπική, με ελαφρά προτεταμένο το δεξί πόδι και βλέμμα στραμμένο στα αριστερά. Στο δεξί χέρι κρατεί μακρύ σταυρό και στο αριστερό την κομμένη κεφαλή της. Φορεί καστανοπορτοκαλί κεκρύφαλο και μακρύ χειριδωτό χιτώνα στο ίδιο χρώμα. Σκούρο κεραμιδί μαφόριο καλύπτει την κεφαλή της και πέφτει σε βαθιές πτυχώσεις και από τους δύο ώμους έως το ύψος της μέσης, μένοντας ανοιχτό μπροστά στο στήθος. Τριγωνική απόληξη του μαφορίου ανεμίζει κάτω αριστερά. Τόσο η κεφαλή της αγίας όσο και η κάρα της φέρουν φωτοστέφανο, που αποδίδεται με διπλή εγχάρακτη γραμμή επάνω στο χρυσό βάθος. Η μορφή της αγίας προβάλλεται σε ανοιχτοπράσινο έδαφος και χρυσό κάμπο με εκτεταμένες φθορές, κάτω από τοξωτό ανάγλυφο πλαίσιο με φυτικά κοσμήματα στις γωνίες. Κόκκινη ταινία περιβάλλει την παράσταση. Μόλις διακρίνεται στα αριστερά της αγίας, επάνω στο χρυσό κάμπο, η επιγραφή με κόκκινα κεφαλαία γράμματα: «*(Η ἁγία) (Πα)ρ(α)σ(κε)υ(ή)*».

Στην Ορθόδοξη Εκκλησία τιμώνται τρεις αγίες με το όνομα Παρασκευή: η αδελφή της Σαμαρείτιδας του ευαγγελίου, η αγία Παρασκευή η Ρωμαία και η εξ Ικονίου. Μεταγενέστερα, τον 10ο ή τον 11ο αιώνα, εισάγεται η τιμή της οσίας Παρασκευής της Επιβατηνής. Όλες τους υπήρξαν εξαιρετικά δημοφιλείς στη λατρεία και την τέχνη, κυρίως των λαών της Βαλκανικής[1]. Η εικονιζόμενη αγία μπορεί να ταυτιστεί με την Παρασκευή τη Ρωμαία που μαρτύρησε επί Αντωνίνου (τέλη 2ου αιώνα)[2]. Η παράστασή της, με την αποτετμημμένη κεφαλή στο χέρι, εντάσσεται σε ομάδα κεφαλοφόρων αγίων-μαρτύρων, σε μετωπική ή, συνηθέστερα, πλάγια στάση, γνωστών στη μνημειακή ζωγραφική του Βυζαντίου ήδη από τη μέση βυζαντινή περίοδο (10ος-11ος αιώνας). Πρότυπο γι' αυτήν την εικονογραφία θεωρείται η απεικόνιση του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου Κεφαλοφόρου, ενώ ο άγιος Γεώργιος, η αγία Αικατερίνη και η αγία Παρασκευή συγκαταλέγονται στους δημοφιλέστερους κεφαλοφόρους αγίους της μεταβυζαντινής περιόδου[3].

Παραστάσεις της αγίας Παρασκευής στο συγκεκριμένο εικονογραφικό τύπο είναι γνωστές τόσο σε τοιχογραφίες, όσο και στη ζωγραφική των φορητών εικόνων από τον 15ο αιώνα και εξής[4]. Όσον αφορά στις φορητές εικόνες, αξίζει να αναφερθεί έργο τοπικού εργαστηρίου του 15ου αιώνα στο Βυζαντινό Μουσείο της Καστοριάς με την αγία σε προτομή και εντελώς διαφορετική εικονογραφία σε σχέση με την εικόνα στης Συλλογής Αβέρωφ, κυρίως ως προς την ενδυμασία και το σταυρό του μαρτυρίου[5]. Βιογραφική εικόνα της αγίας στη Συλλογή Βελιμέζη απέχει εξίσου, τόσο εικονογραφικά όσο και τεχνοτροπικά, από την εικόνα του Μετσόβου. Η αγία Παρασκευή της Συλλογής Βελιμέζη εικονίζεται, με πρότυπο μεταβυζαντινές παραστάσεις του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου, μετωπική, έως κάτω από τη μέση, κρατώντας στο δεξί χέρι μακρύ σταυρό με τον Εσταυρωμένο και στο αριστερό ανοικτό ειλητό μαζί με την κομμένη κεφαλή της[6] (εικ. 43.1).

Η αγία Παρασκευή Κεφαλοφόρος παριστάνεται σε εικόνα του 17ου αιώνα από τη Θεσσαλονίκη, σε εικόνα που έχει χρονολογηθεί πιθανόν το 1774 και αποδοθεί στον Πέτρο Βόσσο από τη Ζάκυνθο, καθώς και σε εικόνα του 18ου στο ναό της Παναγίας Ουρανοφόρας στη Σίφνο. Οι σημαντικές αποκλίσεις που παρουσιάζουν τα έργα αυτά, ως προς την τεχνοτροπία και την εικονογραφία τους, δείχνουν μια ενδεχόμενη πληθώρα κληροδοτημένων προτύπων ή την έλλειψη τέτοιων προτύπων, γεγονός που πιστοποιείται από τον πλούτο της αντιμετώπισης της απεικόνισης της αγίας από διάφορους ζωγράφους[7].

Τη δημοτικότητα της κεφαλοφόρου αγίας Παρασκευής στη Βαλκανική μαρτυρούν σωζόμενες εικόνες της στα Σκόπια. Σε ενυπόγραφη εικόνα από το Μοναστήρι, που χρονολογείται στα 1750, η αγία Παρασκευή η εξ Ικονίου παριστάνεται να κρατά το σταυρό του μαρτυρίου και την αποτετμημένη κεφαλή της, συνοδεία των αγίων Βαρβάρας και

39.1. Εστία Νέας Σμύρνης, Συλλογή Γ. Τσακύρογλου. Εικόνα με την Αγία Παρασκευή Κεφαλοφόρο

Αικατερίνης. Σε εικόνα του 1852, η αγία Παρασκευή η Ρωμαία σε προτομή κρατεί κλαδί φοινικιάς μαζί με το σταυρό του μαρτυρίου και φέρει την κομμένη κεφαλή στο αριστερό της χέρι[8].

Σημαντικές ομοιότητες εντοπίζονται ανάμεσα στην εικόνα του Μετσόβου και σε στηθαία, μετωπική παράσταση της αγίας Παρασκευής στη Συλλογή Τσακύρογλου, εν μέρει σε έκτυπη τεχνική[9] (εικ. 39.1). Τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά της αγίας, όπως το στρογγυλό πρόσωπο με τα παχιά, τονισμένα, τοξωτά φρύδια και τα έντονα, μικρά μάτια, είναι πανομοιότυπα στα δύο αυτά έργα. Με παρόμοιο τρόπο, αποδίδονται ο σφιχτός κεκρύφαλος και το μαφόριο που πέφτει σε δύο πλούσια πτυχωμένα τμήματα από τους ώμους της αγίας, μένοντας ανοιχτό μπροστά στο στήθος. Η διαμόρφωση της ενδυμασίας της αγίας σε αυτόν τον τύπο φαίνεται να ακολουθείται στις περισσότερες από τις όψιμες μεταβυζαντινές παραστάσεις της κεφαλοφόρου Παρασκευής. Δεσποτική εικόνα τέμπλου στο ναό της αγίας Παρασκευής στο Μπελούσι της Ζακύνθου, υπογεγραμμένη από τον ζωγράφο Πέτρο Βόσσο (1778), εικονίζει την κεφαλοφόρο αγία με παρόμοια ενδύματα και το σταυρό του μαρτυρίου, πλαισιωμένη από εκτεταμένο κύκλο με σκηνές του βίου της[10]. Σε εικόνα τέμπλου των αρχών του 19ου αιώνα από την Κεφαλονιά, η αγία, με παρόμοια πτυχωμένο μαφόριο, ολόσωμη και μετωπική, κρατά ειλητάριο μαζί με την κεφαλή της και πλαισιώνεται από τέσσερις σκηνές του βίου της[11].

Τόσο η εικονογραφία, όσο και ο τρόπος που πλάθονται τα σάρκινα μέρη στην αγία Παρασκευή της Συλλογής Αβέρωφ θυμίζουν την εικόνα της Συλλογής Τσακύρογλου. Ο καφέ-πράσινος προπλασμός με το έντονο ρόδινο στην παρειά, τα μικρά στρογγυλά μάτια με την έντονη αντίθεση ανάμεσα στις μαύρες κόρες και το λευκό της κοιλότητας του οφθαλμού, η παχιά σκιά στο πηγούνι και την καμπύλη του κάτω βλεφάρου, καθώς και ο σχηματικός τρόπος απόδοσης των χεριών, είναι τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά κοινά στα δύο έργα. Ο ζωγράφος της εικόνας της Συλλογής Αβέρωφ κατορθώνει, σε γενικές γραμμές, να αναπαραγάγει επιτυχημένα με ζωγραφικά μέσα τη φυσιογνωμία και την αντίστοιχη έκφραση της ανάγλυφης μορφής της αγίας Παρασκευής στην εικόνα της Συλλογής Τσακύρογλου. Η ξηρότερη, ωστόσο, απόδοση των σάρκινων μερών και της ενδυμασίας, παρά την προσπάθεια πλαστικής διαγραφής του δεξιού μηρού κάτω από το χιτώνα και τη ρέουσα απόδοση της ανεμίζουσας απόληξης του μαφορίου της αγίας, φαίνεται να οδηγούν στη χρονολόγησή της στα τέλη του 17ου αιώνα, λίγο μεταγενέστερα από την κεφαλοφόρο Παρασκευή της Συλλογής Τσακύρογλου.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Κουκιάρης 1994, 181-186.
2. *BHG* I, 1420d-1420s και II, 1419z-1420x. Για το μαρτύριο της αγίας και τον τελικό αποκεφαλισμό της, βλ. Halkin 1966, 226-237. Για διεξοδική μελέτη των σχετικών αγιολογικών πηγών, βλ. Κουκιάρης 1994, 21-34.
3. Για αναφορά στους κεφαλοφόρους αγίους στο Βυζάντιο και την εμφάνισή τους στη βυζαντινή ζωγραφική, βλ. *Σάρκωση του Λόγου* 2008, 42-43, αρ. 19 (Ε.Ν. Τσιγαρίδας), όπου και προηγούμενη βιβλιογραφία, καθώς και Walter 1992 και 1990. Ειδικά για τον άγιο Γεώργιο, βλ. Χαραλαμπίδης 1985-1986, κυρίως 367.
4. Βλ. Χατζηδάκη 1997, 174-181, κυρίως 179, αρ. 16, όπου και σχετικά παραδείγματα.
5. *Σάρκωση του Λόγου* 2008, 42-43, αρ. 19 (Ε.Ν. Τσιγαρίδας).
6. Το έργο εντάσσεται στις ανανεωτικές τάσεις της Κρητικής ζωγραφικής κατά τον 16ο αι. Βλ. Χατζηδάκη 1997, 174-181, αρ. 16.
7. Για το δεύτερο έργο του Πέτρου Βόσσου, βλ. Ρηγόπουλος 2006, Β΄, 308-309, αρ. 5.11. Για συγκριτική ανάλυση των εικόνων της Θεσσαλονίκης, της Ζακύνθου και της Σίφνου, βλ. Χατζηδάκη 1997, 177, αρ. 16, σημ. 21-22.
8. Popovska-Korobar 2004, 295, εικ. 125 και 329, εικ. 192.
9. Καρακατσάνη 1980, 58, αρ. 90, πίν. 47.
10. Ρηγόπουλος 2006, Β΄, 304-306, αρ. 5.10.
11. Μοσχόπουλος 1994, 177, εικ. 347. Ανάλογη διευθέτηση των ενδυμάτων της αγίας συναντούμε σε δίζωνη εικόνα του 16ου αι. στην Πετρούπολη, με την αγία Παρασκευή σε στάση δέησης στην κάτω ζώνη, χωρίς την αποτετμημμένη κεφαλή της, βλ. *Kollekcii Likhaceva* 1993, 107-108, αρ. 283.

40. Άγιος Ματθαίος

Αρ. ευρ. ΙΜΤΜ 3
Διαστ.: 26,3 εκ. μήκος, 19,2 εκ. πλάτος, 2,1 εκ. πάχος
Επτάνησα(;), τέλη 17ου - α΄ μισό 18ου αιώνα
ΣΥΝΤΗΡΗΣΗ: Εργαστήρια Συντήρησης Μουσείου Μπενάκη, 2002 (Β. Αργυράτος)
ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΗ: Παπαδοπούλου 1990, 262, αρ. 9

Η εικόνα έχει κατασκευαστεί από ενιαίο τμήμα ξύλου. Προετοιμασία γύψου χωρίς ύφασμα έχει στρωθεί για το χρυσό κάμπο και τα χρώματα της αβγοτέμπερας της ζωγραφικής επιφάνειας. Στο κέντρο παρατηρούνται κάθετες ρωγμές και οριζόντια σκασίματα, καθώς και έντονες χαράξεις με αιχμηρό αντικείμενο, ενώ περιμετρικά της εικόνας υπάρχουν αρκετές απώλειες. Η ζωγραφική επιφάνεια έχει υποστεί εκτεταμένες φθορές, τόσες που το μεγαλύτερο τμήμα του χρυσού κάμπου και όλες οι ανώτερες χρωματικές στοιβάδες έχουν πλέον οριστικά χαθεί. Επιζωγραφήσεις υπάρχουν τόσο στο κόκκινο αμπόλι, όσο και στα περιγράμματα των ενδυμάτων της μορφής.

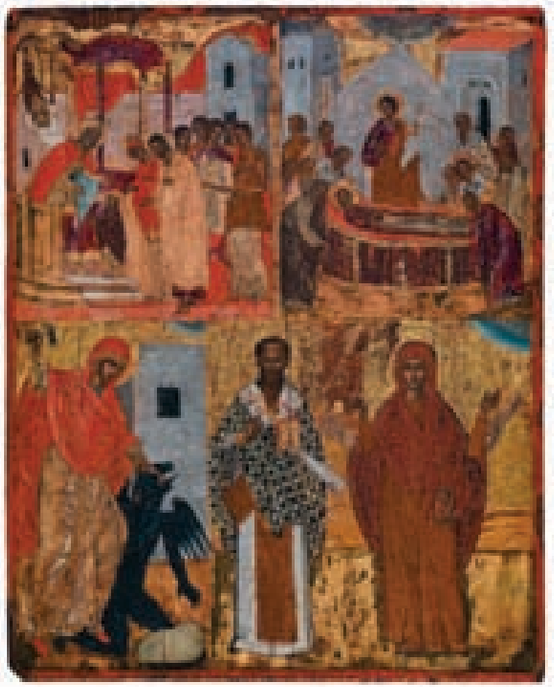
Η παράσταση περιθέεται από κόκκινη πλατιά ταινία, που εσωτερικά τονίζεται με λευκή γραμμή. Όλο το πλάτος της εικόνας καταλαμβάνει η μορφή του Ματθαίου, που εικονίζεται καθισμένος σε ξύλινο θρόνο με μάλλον καμπύλο ερεισίνωτο. Ο κορμός και τα κάτω άκρα του αγίου είναι στραμμένα προς τα αριστερά. Στο δεξί χέρι κρατά κοντυλοφόρο, με τον οποίο φαίνεται ότι έγραφε σε ειλητό(;) ανοιγμένο επάνω σε χαμηλό τραπέζι στρωμένο με σκουρογάλανο ύφασμα. Συγκρατεί τα δάκτυλα του άλλου χεριού επάνω σε μία αράδα στη σελίδα ανοικτού κώδικα, από τον οποίο φαίνεται ότι έκανε την αντιβολή με το κείμενο του ευαγγελίου του. Ο άγιος εικονίζεται σε προχωρημένη ηλικία και με εύσαρκο σωματότυπο. Ίχνη από λευκές πινελιές έχουν μείνει στην κόμη και τη γενειάδα του, ο χιτώνας είναι σκούρος γαλάζιος και το ιμάτιο πορτοκαλοκόκκινο, αλλά σε πλείστα σημεία πρόκειται για επιζωγραφήσεις. Λόγω της φθοράς έχει φανεί το υπόστρωμα της ζωγραφικής και οι χαράξεις του βασικού σχεδίου και του φωτοστεφάνου, όπως και τα βασικά περιγράμματα από ώχρα. Ο ζωγράφος έχει αποδώσει τον άγιο με λεπτά χαρακτηριστικά: τα μάτια είναι αμυγδαλωτά, τα φρύδια καμπυλωτά, η μύτη ευθύγραμμη και πεταχτή προς τα έξω, το αφτί καλλιγραφημένο. Τα δάκτυλα των χεριών είναι λεπτά και αβρά, σχεδόν χωρίς αρθρώσεις, όπως ταιριάζει σε συγγραφέα, ενώ τα καλοσχηματισμένα πόδια ξεφεύγουν από το πλαίσιο της εικόνας.

Δυστυχώς οι εκτεταμένες φθορές και επιζωγραφήσεις δεν αφήνουν περιθώρια για την αισθητική και καλλιτεχνική αποτίμηση της εικόνας. Η εύσαρκη μορφή του Ματθαίου, το ερεισίχειρο του ξύλινου θρόνου με το σφαιρικό επίμηλο στο κολονάκι[1] και ο ανοικτός κώδικας στα πόδια του αγίου, αποπνέουν συντηρητισμό που θα μπορούσε να ερμηνευθεί ως προσκόλληση στην παραδοσιακή εικονογραφία του ευαγγελιστή[2]. Ωστόσο, το ύφος του έργου, το είδος των πτυχώσεων των ενδυμάτων και η αίσθηση για την, φευ οριστικά χαμένη, πραγμάτευση του προσώπου του αγίου, παραπέμπουν σε ζωγραφικά έργα μη πρωτοποριακών καλλιτεχνών που έδρασαν στα Επτάνησα, κατά τα τέλη του 17ου και την α΄ πενηνταετία του 18ου αιώνα, όπως για παράδειγμα οι δύο εικόνες με τους ευαγγελιστές Λουκά και Μάρκο της Συλλογής Τσακύρογλου[3].

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Πρβλ. τις μικρογραφίες του Ματθαίου και του Λουκά στον κώδικα Α68 της Λαύρας, του 14ου αι. (Καδάς 2008, 54, πίν. 10, α, γ) και τις σύγχρονές τους μικρογραφίες του Ιωάννη του Θεολόγου στο φ. 198β του κώδ. Ι, 20 και του Ματθαίου στο φ. 22β του κώδικα gr. Ι, 22 της Μαρκιανής Βιβλιοθήκης (*Ελληνικά χειρόγραφα* 1994, 101, αρ. 77, εικ. στην σ. 77 και 78, εικ. στη σ. 81, αντίστοιχα).
2. *ΘΗΕ* 8 (1966) 819-828 (Ν.Ε. Τζιράκης). *LChrI* 1 (1974) 588-601 (M. Lechner). Πρβλ. ενδεικτικά, τις μικρογραφίες των κωδίκων Πάτμου 274, φ. 5β, Εθν. Βιβλιοθήκης Αθηνών 163, φ. 67β, και Φιλοθέου 5, φ. 22β (Γαλάβαρης 1995, 246-247, 253, εικ. 156, 158, 185, αντίστοιχα).
3. Καρακατσάνη 1980, 182, αρ. 371-372, εικ. στη σ. 235.

41. Δίζωνη εικόνα με Θεομητορικές σκηνές και Αγίους



Αρ. ευρ. ΙΜΤΜ 33
Διαστ.: 43 εκ. μήκος, 34,4 εκ. πλάτος, 2,2 εκ. πάχος
17ος αιώνας
ΣΥΝΤΗΡΗΣΗ: Εργαστήρια Συντήρησης Μουσείου Μπενάκη, 2002 (Δ. Δούμας)
ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΗ: Κωνστάντιος 1978, 214, αρ. ια΄. Βασιλάκη 2000α, 111, εικ. 188. Κανάρη 2007

Η εικόνα χωρίζεται σε δύο ζώνες κάθε μία από τις οποίες διαιρείται σε δύο άνισα διάχωρα. Στην πάνω ζώνη εικονογραφούνται δύο σκηνές από το βίο της Παναγίας: τα Εισόδια στα αριστερά και η Κοίμηση στα δεξιά. Στην κάτω ζώνη, η αγία Μαρίνα στα αριστερά, καταβάλλει το δαίμονα, ενώ δεξιά, σε ενιαίο διάχωρο εικονίζονται ο άγιος Βασίλειος και η αγία Παρασκευή. Λεπτή κόκκινη ταινία με εκτεταμένες φθορές, κυρίως στο πάνω αριστερά τμήμα, περιτρέχει τη σύνθεση[1].

Στη σκηνή των Εισοδίων ο γέροντας Ζαχαρίας, πατέρας του Ιωάννη του Προδρόμου, υποδέχεται πίσω από μαρμάρινο φράγμα πρεσβυτερίου, μπροστά στην πύλη του ιερού, την τριετή Παναγία. Τη Θεοτόκο συνοδεύουν οι γονείς της, Ιωακείμ και Άννα. Σε συγκρατημένη στάση τριών τετάρτων και με διακριτικές κινήσεις παραδίδουν τη μικρή Μαρία στον αρχιερέα, που την παραλαμβάνει σκύβοντας ελαφρώς, με απλωμένα τα χέρια, μπροστά από τετράστυλο μαρμάρινο κιβώριο με ψηλό παραπέτασμα, που δηλώνει συμβατικά το ιερό βήμα. Πίσω τους, ακολουθούν πέντε κοπέλες σε κομψές εκλεπτυσμένες στάσεις κρατώντας αναμμένες λαμπάδες. Στην πάνω αριστερή γωνία της σύνθεσης, σε δεύτερο επίπεδο, απεικονίζεται μικρογραφικά η Θεοτόκος καθισμένη σε ψηλό βάθρο, κάτω από κιβώριο, να λαμβάνει με θαυμαστό τρόπο τροφή από τον άγγελο. Το επεισόδιο, γνωστό ως τα «Άγια των Αγίων», συνοψίζει την πολυετή παραμονή της Θεοτόκου στο ναό. Ψηλός μαρμάρινος τοίχος στο βάθος κλείνει τη σκηνή δηλώνοντας συμβατικά το εσωτερικό ναού. Κόκκινο βήλο που αναρτάται από το αρχιτεκτόνημα στα δεξιά και απλώνεται έως πίσω από τον τοίχο, ενοποιεί τη σύνθεση.

Η σκηνή εικονογραφεί επεισόδιο από τον κύκλο της παιδικής ηλικίας της Παναγίας, σύμφωνα με το Απόκρυφο Πρωτευαγγέλιο του Ιακώβου[2]. Ανήκει στο σύνθετο τύπο απόδοσης της σκηνής, ο οποίος συνδυάζει το καθ' αυτό θέμα των Εισοδίων με την παραμονή της Θεοτόκου στο ναό, ήδη από τον 10ο αιώνα, με πρωιμότερο παράδειγμα τη μικρογραφία του *Μηνολογίου του Βασιλείου Β΄*[3]. Συναιρεμένες σε μία παράσταση οι δύο σκηνές διαδίδονται στη μνημειακή ζωγραφική ήδη από τον 11ο αιώνα, όπως μαρτυρεί ψηφιδωτό στο νάρθηκα της μονής Δαφνίου[4]. Η διάταξη των δύο επεισοδίων με τους προπάτορες Ιωακείμ και Άννα να προπορεύονται του ομίλου των παρθένων, θα γνωρίσει σημαντική διάδοση από τα τέλη του 15ου αιώνα στη μνημειακή ζωγραφική της Κρήτης, αλλά και σε καλλιτεχνικά εργαστήρια της Κεντρικής και της Βόρειας Ελλάδας. Πρωιμότερο παράδειγμα αποτελεί τοιχογραφία του Ξένου Διγενή στο καθολικό της μονής Μυρτιάς στην Αιτωλία (1491) και σημαντικότερο, ίσως, δείγμα η παράσταση του Θεοφάνη στο καθολικό της Μεγίστης Λαύρας (1535)[5].

Ήδη από τον 15ο αιώνα το θέμα εισάγεται στη ζωγραφική των φορητών εικόνων. Καθοριστική για τη διαμόρφωση του εικονογραφικού τύπου θα πρέπει να υπήρξε η γνωστή δεσποτική εικόνα του Κρητικού ζωγράφου Αγγέλου[6]. Ο εικονογραφικός τύπος επαναλαμβάνεται σχεδόν πανομοιότυπος με μικρή μείωση κάποτε της αίσθησης της προοπτικής σε εικόνα της Θεολογικής Ακαδημίας της Μόσχας, σε δύο εικόνες της μονής Σινά, σε εικόνα από το ναό των Εισοδίων στα Μάλια της Κρήτης, καθώς και σε εικόνα από την Αντιβουνιώτισσα της Κέρκυρας, όλα έργα του 15ου ή των αρχών του 16ου αιώνα[7].

Το αρχέτυπο της εικόνας του Αγγέλου αντιγράφεται και αναπτύσσεται στα δευτερεύοντα εικονογραφικά του στοιχεία από ανώνυμους και επώνυμους ζωγράφους της Κρήτης, όπως ο Εμμανουήλ Λαμπάρδος και ο Θεόδωρος Πουλάκης[8]. Σε εικόνα μάλιστα του τελευταίου από τη Συλλογή Ρένας Ανδρεάδη στην Αθήνα, που χρονολογείται στα μέσα του 17ου αιώνα, ο όμιλος των νεαρών κοριτσιών εικονογραφείται με εξαιρετικά μειωμένη την αίσθηση της προοπτικής σε δύο σχεδόν παράλληλες σειρές[9]. Παρόμοια διάταξη επιλέγεται για τις νεαρές κοπέλες που συνοδεύουν την Παναγία σε δίζωνη εικόνα του Μιχαήλ Δαμασκηνού από τη μονή

Ευαγγελισμού της Πάτμου (περί το 1570-1580)[10]. Τη διάταξη αυτή μοιάζει να υιοθετεί και ο ζωγράφος της εικόνας στη Συλλογή Αβέρωφ. Το εικονογραφικό αυτό στοιχείο, που κατά κανόνα διαφοροποιεί την εικόνα από τα προγενέστερα συγγενικά της παραδείγματα, υιοθετείται, επίσης, σε Κρητική εικόνα από το Μουσείο Πούσκιν της Μόσχας, σε εικόνα που έχει αποδοθεί σε εργαστήριο της Ζακύνθου και σε εικόνα με τα Εισόδια από τα Σκόπια, όλα έργα του 17ου αιώνα, καθώς και, εν μέρει, σε λαϊκότερης τέχνης εικόνα στη Συλλογή Βελιμέζη που έχει συσχετιστεί με το έργο του ζωγράφου Νικόλαου Καλλέργη (1699-1747)[11].

Με την καλλιτεχνική παραγωγή της Κρήτης θα μπορούσε να συσχετιστεί και η παράσταση της Κοίμησης της Θεοτόκου που εικονογραφείται στο δεύτερο από τα διάχωρα της πάνω ζώνης. Η σκηνή αναπτύσσεται μπροστά από αρχιτεκτονικό σκηνικό με δύο πυργοειδή κτίρια στις άκρες, στην τυπική για τη βυζαντινή τέχνη εικονογραφία. Η επιβλητική μορφή του Χριστού στο κέντρο της σύνθεσης ορίζει τον κατακόρυφο άξονα. Μεγαλόσωμος, με πορφυρό χιτώνα και σκούρο καφέ ιμάτιο, στρέφει, σε ελαφρά αντικίνηση, την κεφαλή προς τη Θεοτόκο, ευλογώντας με το δεξί χέρι και κρατώντας την ψυχή στη μορφή σπαργανωμένου βρέφους στα αριστερά. Οξυκόρυφη γκρίζα δόξα, με αγγέλους σε μονοχρωμία που φέρουν μονόκηρα και λιβανωτό, περιβάλλει τη μορφή. Ακολουθεί ημικύκλιο ουρανού με διαβαθμίσεις κάτω από το οποίο στα αριστερά διακρίνεται η επιγραφή: «*(Ἡ Κοίμησις) τῆς Θεοτόκου*». Η πλούσια κοσμημένη νεκρική κλίνη με τη Θεοτόκο στα αριστερά περιστοιχίζεται από αποστόλους, με προεξάρχοντες τον Πέτρο με το θυμιατό στα αριστερά και τον Παύλο δεξιά, μορφές ιεραρχών με τα χαρακτηριστικά πολυσταύρια φαιλόνια, καθώς και γυναικών που θρηνούν. Μπροστά από την κλίνη ζωγραφίζονται τρία μονόκηρα[12]. Τα δευτερεύοντα επεισόδια της μετάστασης και του Ιεφωνία παραλείπονται.

Η παράσταση ακολουθεί, ως προς τα βασικά συνθετικά της στοιχεία, παλαιολόγειο πρότυπο που αποκρυσταλλώνεται στη μνημειακή ζωγραφική, αλλά και τη ζωγραφική των φορητών εικόνων, κυρίως της Βόρειας Ελλάδας κατά τον 15ο και τον 16ο αιώνα[13]. Η εικόνα της Συλλογής Αβέρωφ διαφοροποιείται ελαφρά σε σχέση με τα έργα αυτά ως προς την κεντρική μορφή του Χριστού, που γέρνει ελαφρά προς την κεφαλή της νεκρικής κλίνης, καθώς και ως προς το ανώτερο ζεύγος των αγγέλων που στρέφουν προς το εξωτερικό της δόξας. Ο εικονογραφικός αυτός τύπος για τη μορφή του Χριστού απαντά ήδη από τον 15ο αιώνα σε εικόνα με την Κοίμηση από την Πάτμο και υιοθετείται σε σειρά έργων που αποδίδονται σε Κρητικούς ζωγράφους του ύστερου 15ου και του 16ου αιώνα. Ενδεικτικά, αναφέρω τις εικόνες στο Ελληνικό Ινστιτούτο Βενετίας, στο Μουσείο Ρουμπλιώφ, όπου η παράσταση της Κοίμησης πλαισιώνεται με τους αγίους Φραγκίσκο και Δομήνικο, δύο εικόνες των μέσων του 16ου αιώνα στη Βενετία, και άλλη μία στο Μουσείο Μπενάκη[14]. Ο εικονογραφικός τύπος παραμένει εξαιρετικά δημοφιλής, όπως μαρτυρούν εικόνες της Κοίμησης από τους Γεώργιο Κλόντζα, Εμμανουήλ Λαμπάρδο, Βίκτωρα και Ηλία Μόσκο[15]. Η εικονογραφία γνωρίζει εξαιρετική διάδοση και στην ανώνυμη καλλιτεχνική παραγωγή της όψιμης μεταβυζαντινής περιόδου. Ενδεικτικά, αναφέρουμε εικόνα Κοίμησης, σήμερα στη Βιέννη, από ζωγράφο εξοικειωμένο με την κρητική εικονογραφία, του 17ου αιώνα, το φύλλο τριπτύχου με την παράσταση της Κοίμησης της Συλλογής Κανελοπούλου με την υπογραφή του Εμμανουήλ Τζάνε, εικόνα της Συλλογής Βελιμέζη, του β΄ μισού του 17ου αιώνα, καθώς και σειρά έργων από την Κεφαλονιά, του ύστερου 17ου και του 18ου αιώνα[16]. Η Κοίμηση στην εικόνα του Μετσόβου φαίνεται να μοιράζεται με τα περισσότερα από αυτά τα έργα, όχι μόνο τα βασικά στοιχεία της σύνθεσης, αλλά και επιμέρους λεπτομέρειες, όπως η διάφανη δόξα, τα μονόκηρα μπροστά από τη νεκρική κλίνη, η προοπτική απόδοση των αρχιτεκτονημάτων του βάθους.

Η ιδιαίτερη θέση των αγγέλων στην εικόνα της Συλλογής Αβέρωφ ακολουθείται στις εικόνες της Κοίμησης στη Συλλογή Βελιμέζη και την Κίμωλο[17].

Στην κάτω ζώνη της εικόνας, στα αριστερά, ιστορείται η νικηφόρος πάλη της αγίας Μαρίνας με το δαίμονα. Η νεανική μορφή της αγίας, που σύμφωνα με το συναξάρι της υπήρξε κόρη ιερέα των ειδώλων, καταβάλλει με σφυρί μαύρη φτερωτή δαιμονική μορφή, που εμφανίστηκε ξαφνικά στο κελί της φυλακής της, προσπαθώντας να την πείσει να απαρνηθεί την πίστη της[18]. Η αγία, που εικονίζεται σε δυναμική κίνηση, φορά χιτώνα από ώχρα, κόκκινο μαφόριο και υποδήματα. Ο χρυσός φωτοστέφανος ορίζεται από εγχάρακτη γραμμή στο χρυσό βάθος. Επιγραφή με κόκκινα κεφαλαία γράμματα ταυτίζει την αγία: «*Ἁγία Μαρίνα*». Δεξιά από το σύμπλεγμα των δύο μορφών, στο βάθος της σύνθεσης, πετρόχτιστο οικοδόμημα με καγκελόφραχτα παράθυρα υποδηλώνει τη φυλακή της αγίας. Τεταρτοκύκλιο γαλάζιου ουρανού από το οποίο προβάλλουν χρυσές και σκούρες γαλάζιες ακτίνες τοποθετείται στην πάνω δεξιά γωνία. Η σκηνή εκτυλίσσεται σε χρυσό βάθος ενιαίο για τον κάμπο και τον ουρανό.

Η αγία Μαρίνα είναι μία από τις πιο δημοφιλείς αγίες της βυζαντινής τέχνης. Το θέμα της πάλης με τον Βεελζεβούλ, τυπικό για τις μεταβυζαντινές απεικονίσεις της, κάνει την εμφάνισή του ήδη στους βυζαντινούς βιογραφικούς κύκλους της αγίας[19]. Η παραλλαγή στην εικόνα της Συλλογής Αβέρωφ είναι από τις πιο λιτές και υποβλητικές. Ολόσωμη, όπως και στην εικόνα του Μετσόβου, παριστάνεται η αγία στο επεισόδιο της πάλης σε εικόνα του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου της Αθήνας με υπογραφή του ζωγράφου Λαζάρου και χρονολογία 1857. Στο έργο υιοθετείται συνθετότερο εικονογραφικό σχήμα: το κεντρικό επεισόδιο συνοδεύεται από τέσσερις σκηνές βίου της αγίας[20]. Σε προτομή, όμως, παριστάνεται η αγία, στο επεισόδιο της πάλης με το δαίμονα, σε βιογραφική εικόνα της από τον Τράχηλα της Μήλου, στην οποία συνεικονίζεται με άλλους αγίους[21].

Τόσο ο άγιος Βασίλειος, όσο και η αγία Παρασκευή, παριστάνονται ολόσωμοι και μετωπικοί στους τυπικούς για τη βυζαντινή και τη μεταβυζαντινή τέχνη εικονογραφικούς τύπους. Ο Βασίλειος εικονίζεται με αναγνωρίσιμα για τη βυζαντινή τέχνη φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά και πλήρη αρχιερατική ενδυμασία. Φορά λευκό στιχάριο, με μαύρες κάθετες γραμμές στο πλάι, χρυσό επιτραχήλιο και επιγονάτιο, πολυσταύριο φαιλόνιο, λευκό ένσταυρο ωμοφόριο. Ευλογεί με το χέρι μπροστά στο στήθος και κρατεί κλειστό κώδικα. Η Παρασκευή, στον τύπο του μάρτυρα, φορεί καστανό χιτώνα και κεραμιδί μαφόριο. Δέεται με τα χέρια ανοιχτά και υψωμένα, και κρατεί κόκκινο σταυρό στο αριστερό. Τμήμα ουρανού με ακτίνες ζωγραφίζεται στην πάνω δεξιά γωνία του διαχώρου. Ενώ τόσο η στάση όσο και η ενδυμασία του Βασιλείου είναι τυπικές για τον ιεράρχη, ο εικονογραφικός τύπος της δεόμενης Παρασκευής δεν απαντά συχνά στη βυζαντινή ζωγραφική: στην πλειονότητα των σχετικών παραδειγμάτων, η αγία φέρει τα δύο χέρια σε δέηση μπροστά στο στήθος[22]. Από τα ελάχιστα μεταβυζαντινά παραδείγματα που αποδίδουν την αγία Παρασκευή με υψωμένα τα δύο χέρια σε δέηση είναι έργο του 18ου αιώνα, που σήμερα φυλάσσεται στο Μουσείο Ζακύνθου και αποδίδεται στον ζωγράφο Πέτρο Βόσσο[23], στο οποίο η αγία υψώνει με το δεξί χέρι το σταυρό του μαρτυρίου, ενώ κρατεί την τίμια κάρα της με το αριστερό. Σε εικόνα παρόμοιας εικονογραφίας, με τους αγίους Βασίλειο και Παρασκευή από τις Κατακόμβες της Μήλου, τους τέλους του 17ου αιώνα, η αγία φέρει το δεξί χέρι σε δέηση μπροστά στο στήθος. Χαρακτηριστικός, ωστόσο, είναι ο τρόπος που αποδίδεται το μαφόριο της αγίας με το βαθμιδωτό απόπτυγμα να πέφτει σε παράλληλες κάθετες πτυχές στον αριστερό ώμο. Η λεπτομέρεια αυτή που απαντά σε παραστάσεις της αγίας Παρασκευής ήδη από τον 14ο αιώνα, αποκρυσταλλώνεται στις μεταβυζαντινές απεικονίσεις της αγίας, είτε ολόσωμης είτε σε προτομή, κυρίως από τους Κρητικούς ζωγράφους[24].

Τόσο εικονογραφικά όσο και τεχνοτροπικά, η εικόνα έχει συνδεθεί με την καλλιτεχνική δραστηριότητα στο Αιγαίο κατά τον ύστερο 17ο αιώνα[25]. Τα διδάγματα της Κρητικής τέχνης, εμφανή στον τρόπο απόδοσης των δύο θεομητορικών σκηνών αλλά και των μεμονωμένων μορφών, καθώς και στη χρωματική παλέτα του ζωγράφου, ερμηνεύονται στην εικόνα με επιμέλεια, αλλά εν μέρει ανόργανα και σχηματικά. Το συνθετικό σχήμα του έργου, που αναπαράγει τη διευθέτηση της ζωγραφικής επιφάνειας σε τοίχο ναού, με τις σκηνές στην ανώτερη ζώνη και τις μεμονωμένες μορφές των αγίων στο κάτω μέρος, αρκετά σπάνιο για φορητές εικόνες, απαντά ως επί το πλείστον στη μεταβυζαντινή ζωγραφική των Κυκλάδων. Παράλληλα, είναι γνωστό ότι οι δύο αγίες τιμώνται ιδιαίτερα ακόμη και σήμερα στις Κυκλάδες και την Κρήτη. Ο συνδυασμός τους με τον ιεράρχη και τις δύο θεομητορικές σκηνές θα πρέπει να απηχεί προσωπικές προτιμήσεις του παραγγελιοδότη της εικόνας, η οποία πιθανότατα προοριζόταν για ιδιωτική χρήση.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Δύο τρέσα έχουν αφαιρεθεί στην πίσω πλευρά. Μέσα σε κύκλο που γράφεται με μολύβι, σημειώνεται με μαρκαδόρο το «*A2*».
2. Lafontaine-Dosogne 1964, 136-167.
3. *Il menologio* 1907, 198.
4. Για την καταγωγή του εικονογραφικού αυτού τύπου, βλ. Χατζηδάκης 1977, 103-104, αρ. 60, πίν. 39, 115.
5. Για λεπτομερή κατάλογο των σχετικών παραδειγμάτων, βλ. Βοκοτόπουλος 1990, 27-28, αρ. 13, εικ. 17. Για την παράσταση στη μονή της Μεγίστης Λαύρας, βλ. Millet, πίν. 130.2.
6. *Χειρ Αγγέλου* 2010, 166-167, αρ. 32 (Α. Μπεκιάρης).
7. Βλ. αντίστοιχα Poutsko 1977, 260, πίν. Ι. Βοκοτόπουλος 1990, 28, σημ. 20. Σωτηρίου 1956-1958, Α', εικ. 236, Β΄, 206-207. *Εικόνες Κρητικής Τέχνης* 1993, 466-467, αρ. 109 (Μ. Μπορμπουδάκης). Βοκοτόπουλος 1990, 28, αρ. 13, εικ. 17.
8. Για ανυπόγραφο έργο Κρητικού ζωγράφου, βλ. Δρανδάκη 2002, 108-109, αρ. 23 (β΄ μισό 17ου αι.). Για τον Εμμανουήλ Λαμπάρδο, βλ. *Χειρ Αγγέλου* 2010, 226-227, αρ. 61 (Τ.-Π. Σκώττη) και για τον Πουλάκη, βλ. Chatzidakis 1962, αρ. 124, πίν. 69.
9. Δρανδάκη 2002, 152-153, αρ. 28.
10. *Χειρ Αγγέλου* 2010, 222-223, αρ. 59 (Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου).
11. *Εικόνες Κρητικής Τέχνης* 1993, 462-463, αρ. 104 (Μ. Μπορμπουδάκης). *Collections Suisses*, 1968, αρ. 34. Popovska-Korobar 2004, αρ. 75. Χατζηδάκη 1997, 354-359, αρ. 47. Για άλλη εικόνα στη Συλλογή Βελιμέζη, που αποδίδεται σε επαρχιακό Ελλαδικό εργαστήριο του 18ου αι., βλ. Χατζηδάκη 1997, 398-399, αρ. 58.
12. Για το συμβολισμό του εικονογραφικού αυτού στοιχείου, βλ. Evangelatou 2005.
13. Για διεξοδική αναφορά σε σχετικά παραδείγματα, βλ. την εικόνα αρ. 21 στον παρόντα κατάλογο.
14. Βλ. αντίστοιχα Χατζηδάκη 1993, 70-73, αρ. 14. *Εικόνες Κρητικής Τέχνης* 1993, 438-440, αρ. 87 (Ο. Etinhof). Chatzidakis 1962, 33-34, αρ. 15, πίν. 14 και 35-36, αρ. 16, πίν. 15. *Δομήνικος Θεοτοκόπουλος ο Κρης* 1990, 114-117, αρ. 1.
15. Βλ. σχετικά Chatzidakis 1962, 149, αρ. 130, πίν. 70 (για εικόνα του Βίκτωρα). Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1998, 158-159, αρ. 40 (για εικόνα του Ηλία Μόσκου). Βοκοτόπουλος 1990, 78-80, αρ. 53 (για εικόνα του Εμμ. Λαμπάρδου). Χατζηδάκης 1977, 105-106, αρ. 62, πίν. 41 (για τρίπτυχο του Κλόντζα με παράσταση της Κοίμησης στο δεξί φύλλο).
16. *Ikonen* 1993, 258, αρ. 76. Σκαμπαβίας, Χατζηδάκη 2007, 348-353, αρ. 186 (Ν. Χατζηδάκη). Χατζηδάκη 1997, 306-311, αρ. 36. Μοσχόπουλος 1989, 131, εικ. 226. Μοσχόπουλος 1994, 46, εικ. 41, 52, εικ. 52, 99, εικ. 167, 118, εικ. 208, 139, εικ. 262 και Μοσχόπουλος 1996, 122, εικ. 280, 124, εικ. 283, 143, εικ. 318, 159, εικ. 365.
17. Κανάρη 2007, 246, σημ. 11-12.
18. *Μέγας Συναξαριστής*, 226-235.
19. Βλ. σχετικά Lafontaine-Dosogne 1962.
20. Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1998α, 290, αρ. 100.
21. Κανάρη 2007, 247, εικ. 4.
22. Για αναφορές στην εικονογραφία του αγίου Βασιλείου ως ιεράρχη, βλ. την εικόνα αρ. 23 στον παρόντα κατάλογο. Για τον εικονογραφικό τύπο της ολόσωμης μάρτυρος Παρασκευής, βλ. την εικόνα αρ. 39 στον παρόντα κατάλογο.
23. Ρηγόπουλος 2006, 308-309, αρ. 5.11.
24. Ενδεικτικά, βλ. Μπαλτογιάννη 1985, 47, αρ. 1, πίν. 3, καθώς και *Εικόνες Κρητικής Τέχνης* 1993, 469-470, αρ. 112 (Μ. Μπορμπουδάκης). Χατζηδάκης 1977, 99, αρ. 56 και 57, πίν. 48 και 110. Για σχετικά παραδείγματα, βλ. την εικόνα αρ. 39 στον παρόντα κατάλογο.
25. Κανάρη 2007, 248 κεξ.

42. Επτά Παίδες οι εν Εφέσω

Αρ. ευρ. ΙΜΤΜ 56
Διαστ.: 18 εκ. μήκος, 14,3 εκ. πλάτος, 1,5 εκ. πάχος
γύρω στο 1700
ΣΥΝΤΗΡΗΣΗ: Εργαστήρια Συντήρησης Μουσείου Μπενάκη, 2002 (Στ. Στασινόπουλος και Ε. Ψάλτη)
ΔΗΜΟΣΙΣΕΥΣΗ: Αδημοσίευτη

Στην παράσταση κυριαρχεί το σκοτεινό στόμιο βραχώδους σπηλαίου που καταλαμβάνει όλη σχεδόν την επιφάνεια της εικόνας, αφήνοντας μόνο μία στενή ζώνη χρυσού κάμπου στο πάνω τμήμα. Επάνω στο βάθος με κόκκινους μεγαλογράμματους χαρακτήρες διαβάζουμε την επιγραφή: «*Οἱ ἅγιοι ἑπτὰ πέδες οἱ ἐν Ἐφέσῳ*». Πλατιές προεξοχές οξυκόρυφων βράχων με αραιή χαμηλή βλάστηση ανάμεσά τους διαμορφώνουν, σε παράλληλα επίπεδα που κορυφώνονται προς τα πάνω, την εξωτερική όψη της σπηλιάς.

Οι Επτά Παίδες, σε κυκλική διάταξη και ιδιαίτερη στάση ο καθένας, απεικονίζονται καθιστοί ή μισοξαπλωμένοι να έχουν πέσει σε βαθύ ύπνο. Λευκού χρώματος μεγαλογράμματες επιγραφές ονοματίζουν τον καθένα ξεχωριστά: «*Ἐξακουστωδιανός - Ἰάμβλιχος - Μαξιμιλιανός - Κωνσταντῖνος - Μαρτινιανός - Διονύσιος - Ἀντώνιος*»[1]. Ανάμεσα στον Μαξιμιλιανό και τον Μαρτινιανό, εικονίζεται καλάθι που αναρτάται στην παρυφή του σπηλαίου με μακρύ ραβδί. Οι Παίδες παριστάνονται νέοι και αγένειοι, σύμφωνα με την περιγραφή του θέματος από τον Διονύσιο τον εκ Φουρνά[2]. Φορούν μακρείς, ολόσωμους, χειριδωτούς χιτώνες με διακριτά επιμάνικα και μακριούς μανδύες που συγκρατούνται στη βάση του λαιμού με κόμπο ή πόρπη. Αρμονικές εναλλαγές διαφορετικών τόνων της ώχρας, του ροδοκόκκινου και του γαλάζιου στα πλούσια πτυχωμένα ενδύματά τους συμβάλλουν στη συνοχή της σύνθεσης. Ταινία κόκκινου χρώματος περιθέει την παράσταση.

Το εικονογραφικό θέμα ιστορεί την περιπέτεια επτά νεαρών χριστιανών ευγενικής καταγωγής, οι οποίοι, αφού μοίρασαν την περιουσία τους στους φτωχούς, κατέφυγαν στο σπήλαιο Χειλεών της Εφέσου, για να αποφύγουν το διωγμό του αυτοκράτορα Δεκίου (μέσα του 3ου αιώνα). Εκεί, με θαυματουργό τρόπο, βυθίστηκαν σε βαθύ ύπνο για σχεδόν διακόσια χρόνια, έως την εποχή της βασιλείας του Θεοδοσίου Β΄ (408-450), όταν ο χριστιανισμός είχε πια θριαμβεύσει[3].

Ο συμβολισμός του θέματος παραπέμπει άμεσα στην ιδέα της Ανάστασης[4]. Η θαυματουργή εύρεση των Επτά Παίδων συνέβαλε μάλιστα στην πάταξη αίρεσης των Ωριγενιστών ή Σαδδουκαίων, που αμφισβητούσε την ανάσταση των νεκρών[5]. Η διήγηση, που έχει πιθανότατα τις ρίζες της σε αρχαιοελληνικούς και αρχαίους ινδικούς μύθους, γνώρισε πλατιά διάδοση στην παράδοση των λαών της Ανατολής και της Δύσης ήδη από τον 5ο αιώνα. Οι πρώτες παραλλαγές της ιστορίας – συριακές, κοπτικές, αρμενικές, αλλά και μουσουλμανικές, κυρίως περσικές και αραβικές – συστηματοποιούνται στη Δύση τον 6ο αιώνα και εισάγονται στη βυζαντινή αγιογραφία από τον Συμεών τον Μεταφραστή[6]. Η αφήγηση του Συμεών, η κύρια αγιολογική πηγή για τους Επτά Παίδες στο Βυζάντιο, ενσωματώνεται ύστερα από τροποποιήσεις, που αφορούν είτε σε λεπτομέρειες, όπως τα ονόματα των Επτά Παίδων, είτε σε ουσιαστικότερα σημεία, στο Κοράνιο, διαδίδεται στην αγγλο-νορμανδική και γαλλική αγιολογική παράδοση και εντάσσεται στην περίφημη μεσαιωνική συναγωγή βίων αγίων *Legenda Aurea*[7].

Εξίσου πλατιά υπήρξε και η εικονογραφική διάδοση του θέματος. Οι πρωιμότερες απεικονίσεις των Επτά Παίδων συναντούνται σε βυζαντινά χειρόγραφα από τον 9ο έως και τον 11ο αιώνα. Ενδεικτικά, αναφέρουμε τα ψαλτήρια Χλουντώφ του Ιστορικού Μουσείου της Μόσχας (gr. 129, fol. 29r), Παντοκράτορος του Αγίου Όρους (κώδ. 61, fol. 36v), Θεοδώρου του Βρετανικού Μουσείου (Add. 19325, fol. 36v), Barberini του Βατικανού (Vat. gr. 327, fol. 54v) και το Τετραευάγγελο Vat. gr. 1158 (fol. 242r). Η παράσταση στο *Μηνολόγιο του Βασιλείου Β΄* (Vat. gr. 1613, fol. 133) αποκρυσταλλώνει την εικονογραφία του θέματος, η οποία θα διαδοθεί στη συνέχεια ευρέως σε ευλογίες και εικονίδια από μέταλλο ή ξύλο[8]. Στη μνημειακή ζωγραφική, το θέμα των Επτά Παίδων γνωρίζει περιορισμένη, σχετικά, διάδοση. Ενδεικτικά, αξίζει να αναφερθούν η ομώνυμη παράσταση στο νάρθηκα της Αγίας Σοφίας στην Αχρίδα, του 11ου αιώνα, στην πρόθεση του ναού του Ευαγγελισμού

στο Arkazhi στο Novgorod, του 1189, στο βόρειο τοίχο του παρεκκλησίου της Θεοτόκου του καθολικού της μονής Πάτμου, της εποχής γύρω στο το 1180, στο δυτικό τμήμα του ναού του Αγίου Νικολάου της Ροδιάς στην Άρτα, του πρώιμου 13ου αιώνα· στην πλειοψηφία των περιπτώσεων, η παράσταση εντάσσεται σε εικονογραφικά προγράμματα με εσχατολογικό χαρακτήρα[9].

Από τις μεταβυζαντινές απεικονίσεις του θέματος κύρια είναι αυτή του ζωγράφου Θεοφάνη στην τράπεζα της μονής Μεγίστης Λαύρας του Αγίου Όρους (1535)[10]. Η κλειστή εικονογραφία που υιοθετεί ο Θεοφάνης, με τους Επτά Παίδες να συνωστίζονται στο εσωτερικό του σπηλαίου, ακολουθώντας στη διάταξή τους το ημικυκλικό στόμιό του, ακολουθείται στην πλειονότητα των μεταβυζαντινών παραδειγμάτων του θέματος. Η παράσταση στη μονή Δοχειαρίου (1568) αναπτύσσει λίγο περισσότερο την ομάδα των Επτά, δίνοντας έμφαση στους πρώτους ανακεκλιμμένους αριστερά και δεξιά παίδες που διασταυρώνονται[11]. Μικρότερη έκταση παραχωρείται στην ομώνυμη παράσταση του νάρθηκα στο Peč (1561), στην οποία κυριαρχεί το σπήλαιο, ενώ στην παράσταση της λιτής του καθολικού της μονής Φιλανθρωπηνών (1560), καθώς και του ναού των Αγίων Αποστόλων στην Αγιά της Λάρισας (1756-1757), στη σκηνή εισάγεται το καλαθάκι που αναρτάται από μακρύ ραβδί, εικονογραφικό στοιχείο που υιοθετείται και στην εικόνα της Συλλογής Αβέρωφ[12].

Εικόνες της Κρητικής ζωγραφικής, ήδη από τον 15ο αιώνα, υιοθετούν και αναπτύσσουν το θέμα. Πρωιμότερο παράδειγμα αποτελεί εικόνα του Μουσείου της Πόλεως των Αθηνών, που χρονολογείται γύρω στα 1500, στην οποία οι Επτά Παίδες εικονίζονται ως σφιχτή, συνεκτική ομάδα με εξεζητημένες στάσεις και χειρονομίες[13]. Κάπως χαλαρότερη οργάνωση, αλλά παρόμοια εκζήτηση στην απόδοση του θέματος, ακολουθείται στην εικόνα της Συλλογής της Μυρτιδιώτισσας στη Χώρα Κυθήρων, του 17ου αιώνα[14]. Περισσότερη αυτοτέλεια στην απεικόνιση των Επτά και έμφαση σε δευτερεύοντα στοιχεία της σύνθεσης, όπως η χαμηλή θαμνώδης βλάστηση στο βραχώδες τοπίο και το καλάθι που αναρτάται από μακρύ ραβδί στο εσωτερικό του σπηλαίου, διακριτικά γνωρίσματα της εικόνας της Συλλογής Αβέρωφ, απαντούν σε εικόνα του Ερμιτάζ του 16ου αιώνα, σε εικόνα με την υπογραφή του Εμμανουήλ Λαμπάρδου και τη χρονολογία 1631 σε ιδιωτική συλλογή της Αθήνας, καθώς και σε εικόνες ελβετικής ιδιωτικής συλλογής και της Συλλογής Τσακύρογλου, του πρώιμου 18ου αιώνα, που φαίνεται να υιοθετούν πιο κλειστή εικονογραφία για την ομάδα των Επτά, ακολουθώντας πρωιμότερα πρότυπα[15].

Σύγχρονη με αυτές τις τελευταίες εικόνες είναι και ομώνυμο φορητό έργο της Συλλογής Κανελλοπούλου[16]. Εντυπωσιακές συγγένειες εντοπίζονται ανάμεσα στο έργο αυτό και την εικόνα του Μετσόβου, όσον αφορά στις στάσεις των περισσοτέρων από τους Επτά Παίδες και στην επιλογή των χρωματικών τόνων για τα ενδύματα ορισμένων από αυτούς. Η κυριότερη διαφοροποίηση ανάμεσα στα δύο έργα εντοπίζεται στην απεικόνιση του φυσικού τοπίου. Η φυσιοκρατική απόδοση του εξωτερικού της σπηλιάς και, κυρίως, της βλάστησης στην εικόνα της Συλλογής Κανελλοπούλου, παραπέμπει μάλλον στην τέχνη των Επτανήσων ή σε δυτικά έργα με το ίδιο θέμα, όπως για παράδειγμα σε θρησκευτικό πίνακα με τους Επτά Παίδες στο Κρατικό Μουσείο του Μονάχου, του τέλους του 17ου αιώνα[17]. Το θέμα, άλλωστε, εμφανίζεται εξαιρετικά διαδεδομένο σε δυτικά χαρακτικά ήδη από τον 15ο αιώνα[18].

Η σχηματικότερη και πιο γραμμική διάρθρωση της σπηλιάς, με τον ενιαίο λευκό φωτισμό στις παρυφές των γκρίζων βράχων στην εικόνα του Μετσόβου βρίσκεται στον απόηχο έργων της Κρητικής ζωγραφικής, όπως η εικόνα που φέρει την υπογραφή του Λαμπάρδου, στα οποία ωστόσο το λευκό αναλύεται κατά τόπους

σε πυκνά γραμμικά φώτα[19]. Ο εκφραστικός τρόπος απόδοσης των προσώπων με στρογγυλά λεπτά και καλογραμμένα χαρακτηριστικά, καθώς και η προσπάθεια οργανικής απόδοσης των όγκων του σώματος κάτω από τη μαλακή σχετικά πτυχολογία οδηγούν στη χρονολόγηση της εικόνας γύρω στο 1700.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Τα ονόματα των Επτά Παίδων μέχρι τον 5ο αι. δεν παρουσιάζουν ομοιομορφία. Οι ονομασίες που παραδίδει η εικόνα είναι από τις πιο συνηθισμένες. Συχνά αντί για τον Κωνσταντίνο, απαντά ο Ιωάννης. Βλ. σχετικά *LChrI* 8 (1974) 344-348 (M. Lechner, C. Squarr), ιδιαίτ. 344.
2. Παπαδόπουλος-Κεραμεύς 1909, 218.
3. Για το συναξάρι τους, βλ. το κείμενο του Συμεών του Μεταφραστή, *PG* 115, 427-448.
4. Οι ίδιοι, σύμφωνα με το συναξάρι τους, φαίνεται να ομολογούν ότι η ανεύρεσή τους «*Φῶς γὰρ ζωῆς ἀνέτειλεν ἡμῖν, καὶ ἡ ἀνάστασις ἡ μέλλουσα ἐμφανίζεσθαι τῷ κόσμῳ, ἐδείχθη ἡμῖν ἐν τοῖς σώμασι τῶν ἁγίων ἀναστάντων*». Βλ. σχετικά *PG* 115, 445.
5. Βλ. σχετ. *ΘΗΕ* 12 (1968) 592-595 (Β. Σταυρίδης) και 10 (1968) 1113-1114 (Ι.Δ. Καραβιδόπουλος).
6. Για τις ανατολικές παραλλαγές του θέματος, βλ. Delehaye 1902, 155, και πρόσφατα Στρατή 2004, 296-297.
7. *Κοράνιο*, σούρα 18 («Το Σπήλαιο»), 8-26. *La Vie des Set Dormanz* και *Légende Dorée*, κεφ. 27, «VII Dormientes».
8. Για την εικονογραφική παράδοση του θέματος κυρίως στη ζωγραφική των βυζαντινών χειρογράφων, βλ. Tsarevskaia 2003, 857-862, κυρίως 857-858.
9. Βλ. στο ίδιο, 858-859. Στρατή 2004, 299.
10. Millet 1927, πίν. 147.2. Λίγο πρωιμότερη, γύρω στα 1500, η παράσταση στο καθολικό της μονής Τιμίου Προδρόμου στις Σέρρες εικονίζει τους Επτά Παίδες σε εντελώς ανοιχτή σύνθεση, σχεδόν διασκορπισμένους άτακτα στο εσωτερικό της σπηλιάς. Βλ. Στρατή 2001, 321, εικ. 9.
11. Millet 1927, πίν. 234.2.
12. Mijović 1973, εικ. 266. Γαρίδης, Παλιούρας 1993, 13-14, εικ. 156-157. Κουμουλίδης, Δεριζιώτης 1985, 56, εικ. 9-10. Για μεταγενέστερες απεικονίσεις του θέματος, βλ. Στρατή 2004, 300, σημ. 41.
13. Χατζηδάκη 1983, 42, πίν. 35.
14. *Ιεροτελεστία και Πίστη* 1999, 89-90, αρ. 17 (Ε. Γκίνη-Τσοφοπούλου).
15. *Εικόνες Κρητικής Τέχνης* 1993, 343-345 αρ. 10 (J. Piatnitsky). Καζανάκη-Λάππα 1995, 29-30. Ετζέογλου, Καζανάκη-Λάππα 1997, 1206, πίν. 449. *Collections suisses* 1968, αρ. 51. Καρακατσάνη 1980, 133-134, αρ. 168, πίν. 364, αντίστοιχα. Όσον αφορά στις ιδιωτικές συλλογές, εικόνες με τους Επτά Παίδες εντοπίζονται επίσης στη Συλλογή Οικονομοπούλου (Μπαλτογιάννη 1985, 123, αρ. 324, του 18ου αι.) και τη Συλλογή Λοβέρδου (*Μουσείο Λοβέρδου* 1946, αρ. 280).
16. Σκαμπαβίας, Χατζηδάκη 2007, 432-433, αρ. 218 (Π. Βαλάκου).
17. Για την εικόνα του Μονάχου, βλ. *Ikonen* 1993, αρ. 112, πίν. 70 (G.M. Lechner).
18. Βλ. σχετικά Χατζηδάκη 1983, 42, πίν. 35.
19. Βλ. επίσης εντελώς ενδεικτικά *Εικόνες Κρητικής Τέχνης* 1993, 405, αρ. 47 (I. Kyzlasova). *Θησαυροί Αγίου Όρους* 1997, 129, εικ. 2.62 (Ε.Ν. Τσιγαρίδας), και κυρίως 157, εικ. 2.92 (Λ. Τόσκα).

43. Προφήτης Ηλίας, Αγία Παρασκευή και Άγιος Ευστάθιος

Αρ. ευρ. ΙΜΤΜ 47
Διαστ.: 40,7 εκ. μήκος, 32,2 εκ. πλάτος, 2,4 εκ. πάχος
τέλη 17ου αιώνα
ΣΥΝΤΗΡΗΣΗ: Εργαστήρια Συντήρησης Μουσείου Μπενάκη, 2002 (Ε. Βλαχοδήμου)
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ: Παπαδοπούλου 1990, 263 αρ. 24. Βασιλάκη 2000α, 110 και 144, εικ. 195

Η εικόνα έχει φιλοτεχνηθεί σε ενιαίο τμήμα ξύλου, ελαφρά καμπύλο. Διακρίνεται μια κάθετη ρωγμή περίπου στο μέσο. Στην πίσω όψη σώζονται ίχνη παλιάς προετοιμασίας με γραπτό διάκοσμο σε σκούρο βάθος: μεγάλος λευκός σταυρός, που βάφεται καστανός στο κέντρο, φέρει την επιγραφή «*Ἰ(ησοῦ)ς Χ(ριστὸ)ς Νικᾶ*» ανάμεσα στις κεραίες[1]. Παρατηρούνται αρκετές επιζωγραφήσεις στη ζωγραφική επιφάνεια, όπως για παράδειγμα στην κάτω δεξιά γωνία, στο δάπεδο πέρα από τα πόδια του αγίου Ευσταθίου.

Οι τρεις άγιοι εικονίζονται όρθιοι, ολόσωμοι και μετωπικοί με ελαφρά προτεταμένο το δεξί πόδι να πατούν σε πράσινο έδαφος. Ο προφήτης Ηλίας και η αγία Παρασκευή φορούν πορτοκαλόχρωμο χιτώνα, με έντονα τονισμένα λευκά φώτα. Το ιμάτιο του προφήτη και το μαφόριο της αγίας ζωγραφίζονται με σκούρο κεραμιδί χρώμα. Στο κάτω μέρος του ιματίου του προφήτη, διακρίνεται, εσωτερικά στην παρυφή, επένδυση από γαλαζωπή φόδρα με μηλωτή, ενώ η αγία φορά κεκρύφαλο στο χρώμα του χιτώνα και σκούρο μπλε μοναχικό ανάβαλο. Κρατούν ξεδιπλωμένα ειλητάρια στο αριστερό χέρι και υψώνουν το δεξί σε χειρονομία ευλογίας ο προφήτης και δέησης η αγία. Στο ίδιο χέρι, μαζί με το ειλητό, η αγία Παρασκευή κρατά σταυρό. Ο Ηλίας φορά σανδάλια, ενώ η Παρασκευή μαύρα κλειστά υποδήματα. Ο άγιος Ευστάθιος εικονίζεται ως Ρωμαίος στρατιώτης με πλήρη στρατιωτική περιβολή: χρυσός μεταλλικός θώρακας στολισμένος με περίτεχνες χρυσογραφίες, δρομίδες, χρυσές στρατιωτικές μπότες με κνημίδες, κοντός σκούρος γαλάζιος χιτώνας με χρυσά επιμάνικα και μακρύς κεραμιδής μανδύας που πορπώνεται μπροστά στο στήθος. Κρατά μακρύ δόρυ με το δεξί χέρι και στο αριστερό έχει περασμένα τόξο και ασπίδα. Κεραμιδής τελαμώνας γύρω από τη μέση του στηρίζει το θηκάρι του σπαθιού, από το οποίο φαίνεται μόνο η λαβή. Οι φωτοστέφανοι ορίζονται με διπλή εγχάρακτη γραμμή και εμπίεστους κύκλους σε σειρά επάνω στο χρυσό βάθος.

Οι τρεις μορφές ταυτίζονται από μεγαλογράμματες επιγραφές με κόκκινο μελάνι εκατέρωθεν των φωτοστεφάνων τους: «*Ὁ προφήτης Ἠλίας*», «*Ἡ Ἁγία Παρα(σ)κευή*», «*Ὁ Ἅγιο(ς) Εὐστάθιος*». Στον κάθετο άξονα της εικόνας, στο κέντρο του ανώτερου τμήματος του χρυσού κάμπου, προβάλλει από ημικύκλιο χρυσού και κόκκινου ουρανού που ορίζεται από λευκόφαια νέφη, ο Χριστός σε προτομή στον εικονογραφικό τύπο του Παντοκράτορα που ευλογεί και με τα δύο χέρια ανοικτά. Φορεί κεραμιδί χιτώνα με χρυσό σημείο, σκούρο μπλε ιμάτιο. Λεπτή κόκκινη ταινία περιτρέχει την παράσταση.

Οι τρεις άγιοι παριστάνονται με τα τυπικά για τη βυζαντινή εικονογραφία φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά τους[2]. Ειδικότερα, ο προφήτης Ηλίας εικονίζεται «*γέρων, ἀσπρογένης*» χωρίς, ωστόσο, να φορά τον καθιερωμένο για τις βυζαντινές απεικονίσεις του τρίχινο επενδύτη (μηλωτή), που πορπώνεται στο ύψος του λαιμού ή του στήθους[3]. Η μηλωτή αποτελεί βασικό εικονογραφικό στοιχείο στις απεικονίσεις του προφήτη ήδη από τον 15ο αιώνα, όχι μόνο στη γνωστή σκηνή της μεταφοράς της τροφής του από το κοράκι, αλλά και στις, σπανιότατες, όσον αφορά τη μεταβυζαντινή ζωγραφική των φορητών εικόνων, μεμονωμένες απεικονίσεις του όρθιου, ολόσωμου ή σε προτομή[4]. Η ίδια εικονογραφία ακολουθείται σε φορητή εικόνα του 17ου αιώνα στην Κέρκυρα, ενώ σε πρωιμότερο παράδειγμα που αποδίδεται στον Μιχαήλ Δαμασκηνό και έχει χρονολογηθεί στα 1577, στο Ελληνικό Ινστιτούτο της Βενετίας, ο Ηλίας εικονίζεται σε προτομή φορώντας μόνο χιτώνα και ιμάτιο[5]. Ο συνδυασμός του ιματίου με τον τρίχινο επενδύτη, που επιχειρείται στην εικόνα της Συλλογής Αβέρωφ, φαίνεται να ακολουθείται σε ελάχιστα μεταβυζαντινά παραδείγματα του τύπου. Την ίδια εικονογραφία όσον αφορά τα ενδύματα, αλλά και το ενεπίγραφο ειλητό, ακολουθεί παράσταση του προφήτη στο πάνω τμήμα δίζωνης εικόνας του 1674, στη Συλλογή Κανελ-

λοπούλου[6]. Τα δύο έργα μοιράζονται ομοιότητες στον τρόπο που αποδίδεται το ειλητό, με την εικόνα του Ελληνικού Ινστιτούτου της Βενετίας. Όσον αφορά το κείμενο της επιγραφής («*Ζῇ Κύριος ὁ Θεὸς τῶν δυνάμεων ὁ Θεὸς Ἰσραήλ*»), αυτό προέρχεται από το ιζ΄ κεφάλαιο του Γ΄ βιβλίου των *Βασιλειών*, που συνήθως συνοδεύει τις απεικονίσεις του προφήτη[7].

Με παρόμοιο τρόπο αποδίδεται το ειλητό που κρατά η αγία Παρασκευή. Απεικονίσεις της αγίας ολόσωμης στον εικονογραφικό τύπο του μάρτυρα με το σταυρό στο ένα χέρι και το άλλο σε χειρονομία δέησης, απαντούν στη ζωγραφική των φορητών εικόνων ήδη από τον 14ο αιώνα και διαδίδονται ευρέως κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο. Ενδεικτικά, αναφέρουμε δύο εικόνες του 14ου και του 16ου αιώνα στη Συλλογή Οικονομοπούλου, σειρά εικόνων του 18ου αιώνα στη Συλλογή Τσολοζίδη και στην Τήνο, εικόνα σλαβικής τέχνης του ύστερου 15ου αιώνα από το Novgorod και δίζωνη εικόνα, Κρητικής τέχνης, του 16ου αιώνα στην Πετρούπολη, στην οποία η αγία Παρασκευή παριστάνεται σε δέηση με προτεταμένο το σταυρό στο αριστερό χέρι[8]. Ωστόσο, η παρουσία του ειληταρίου σε αυτές τις απεικονίσεις είναι σχετικά σπάνια. Η αγία με ειλητό στο χέρι εικονίζεται συχνά στη Βλαχία κατά τον 17ο αιώνα, καθώς και σε παραδείγματα από την Κεφαλονιά και την Τήνο του 18ου αιώνα[9]. Πλησιέστερα στην αγία Παρασκευή της εικόνας φαίνεται να βρίσκεται η παράσταση της αγίας του τέλους του 16ου αιώνα στη Συλλογή Βελιμέζη[10] (εικ. 43.1). Το ιμάτιο, ο μακρύς σταυρός, που παραπέμπει στον άμεσο συσχετισμό της με το πάθος του Κυρίου και τη Μεγάλη Παρασκευή, το ξεδιπλωμένο ειλητάριο, που ο ζωγράφος φαίνεται να δανείζεται από παραστάσεις του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου, είναι πανομοιότυπα στα δύο έργα. Όσον αφορά στο κείμενο του ειληταρίου στην εικόνα της Συλλογής Αβέρωφ, πρόκειται για απόσπασμα από το απολυτίκιο που απευθύνεται σε γυναίκα-μάρτυρα[11]. Το έμμετρο κείμενο που γράφεται σε αυτό «*Σὲ Νυμφίε μου ποθῶ, καὶ σὲ ζητοῦσα ἀθλῶ, κ(αὶ) συσταυροῦμαι, κ(αὶ) συνθάπτομαι τῷ (βαπτισμῷ σου)*», κατά παράδοση, συνοδεύει παραστάσεις της αγίας Αικατερίνης, ως άμεση αναφορά στους μυστικούς αρραβώνες της με τον Χριστό[12].

43.1. Συλλογή Βελιμέζη, αρ. 16.
Εικόνα με την Αγία Παρασκευή Κεφαλοφόρο (λεπτομέρεια)

Εξίσου ενδιαφέρουσα είναι η απεικόνιση του αγίου Ευσταθίου και, μάλιστα, στο συγκεκριμένο εικονογραφικό τύπο. Ο άγιος στις μεταβυζαντινές απεικονίσεις του παριστάνεται τυπικά ως έφιππος Ρωμαίος στρατιώτης σε βραχώδες τοπίο, μπροστά από το όραμα του Εσταυρωμένου, ανάμεσα στα κέρατα του ελαφιού, που αντίκρισε κατά τη διάρκεια κυνηγιού και στάθηκε, σύμφωνα με το βίο του, η αφορμή για τη μεταστροφή του στο χριστιανισμό[13]. Στα περισσότερα από τα σχετικά παραδείγματα, η απεικόνιση του αγίου συνοδεύεται από βιογραφικές σκηνές[14]. Ολόσωμος, με στρατιωτική στολή ο άγιος απεικονίζεται σε βυζαντινά χειρόγραφα και ελεφαντοστέινα αντικείμενα ήδη από τον 9ο και τον 10ο αιώνα, εικονογραφία που γρήγορα εισάγεται στους κύκλους στρατιωτικών αγίων των βυζαντινών και των μεταβυζαντινών ναών[15]. Από τα σχετικά παραδείγματα, πλησιέστερα στην εικονογραφία του αγίου στην εικόνα του Μετσόβου φαίνεται να είναι η απεικόνισή του από τον ζωγράφο Θεοφάνη στη μονή Σταυρονικήτα του Αγίου Όρους[16]. Ακόμη και ο ιδιαίτερος χειρισμός των διακοσμητικών σχεδίων στην πανοπλία του αγίου Ευσταθίου – το χερουβίμ που εικονίζεται σε μονοχρωμία στο κέντρο του θώρακα – προδίδει ζωγράφο πλήρως εξοικειωμένο με το έργο του σημαντικού αυτού Κρητικού ζωγράφου[17].

Η συναπεικόνιση των τριών αγίων – του προφήτη Ηλία, της αγίας Παρασκευής και του αγίου Ευσταθίου – δεν απαντά σε κάποιο άλλο γνωστό βυζαντινό ή μεταβυζαντινό παράδειγμα[18]. Ο προφήτης Ηλίας και η αγία Παρασκευή πιθανότατα συσχετίζονται λόγω της ημέρας εορτασμού τους το μήνα Ιούλιο[19]. Όσον αφορά τον άγιο Ευστάθιο, του οποίου η μνήμη κανονικά τιμάται στις 20 Σεπτεμβρίου, ίσως συμπεριλαμβάνεται στη συγκεκριμένη εικόνα στη θέση του λιγότερο γνω-

στού μάρτυρα Ευσταθίου, που τιμάται στις 28 Ιουλίου[20]. Υπό αυτό το πρίσμα, η εικόνα της Συλλογής Αβέρωφ θα μπορούσε να αποτελεί ένα εξαιρετικά σπάνιο και ενδιαφέρον δείγμα εικόνας μηνολογίου της μεταβυζαντινής περιόδου. Παράλληλα, οι διαστάσεις της εικόνας, σε συνδυασμό με τη διακόσμηση της πίσω όψης, μας οδηγούν στην υπόθεση ότι το έργο προοριζόταν να τοποθετηθεί στο τέμπλο ή σε προβεβλημένη θέση στο ναό, πιθανότατα σε κάποιο προσκυνητάρι.

Η μελέτη της εικονογραφίας των τριών αγίων στην εικόνα αυτή προδίδει ένα ζωγράφο πλήρως εξοικειωμένο με καθιερωμένους εικονογραφικούς τύπους της Κρητικής ζωγραφικής τους οποίους, ωστόσο, αναπαράγει με το δικό του ιδιαίτερο τρόπο. Ομοίως, όσον αφορά την τεχνοτροπία, το έργο μοιάζει να ανακαλεί και μαζί να απομακρύνεται, κυρίως στις λεπτομέρειές του, από τον εκλεπτυσμένο τρόπο που αποδίδεται η ανθρώπινη μορφή στα Κρητικά έργα. Το άνετο σχετικά κοντραπόστο, η συγκρατημένη αβρότητα στην απόδοση των χειρονομιών, αλλά και η ρέουσα, σχετικά, μαλακή πτυχολογία, είναι στοιχεία, που κατά παράδοση, χαρακτηρίζουν την τεχνοτροπία των Κρητικών ζωγράφων. Στην εικόνα, τα στοιχεία αυτά έρχονται σε ήπια αντίθεση με τον έντονο λαδοπράσινο προπλασμό που χρησιμοποιείται για τη σκιά, τις βαριές σκούρες γραμμές που περιτρέχουν τα χαρακτηριστικά των προσώπων, ειδικά το κάτω βλέφαρο, το πηγούνι και το στιβαρό λαιμό, την αδέξια χρήση των λευκών παράλληλων γραμμών για τα φωτισμένα μέρη, υποδηλώνοντας ικανό καλλιτέχνη, πιθανότατα του τέλους του 17ου αιώνα, που γνωρίζει και μπορεί με ευχέρεια να μιμηθεί βασικούς τρόπους της Κρητικής τέχνης, χωρίς να κατορθώνει να απομακρυνθεί, ωστόσο, από το ιδίωμα αξιόλογου τοπικού εργαστηρίου.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Στην ίδια πλευρά, έχει επικολληθεί μικρό, κυκλικό αυτοκόλλητο με την επιγραφή «*No 18*». Με πράσινο μολύβι έχουν γραφεί οι αριθμοί «*162*», «*09*» και «*364*», με κόκκινο μελάνι (από στυλό διαρκείας;) ο αρ. «*227*», ενώ μέσα στο ξύλο έχει χαραχθεί έγκοπτα το αρκτικόλεξο «*IT*». Στην αριστερή πλευρά, σώζεται τμήμα από κυκλική σφραγίδα, από την οποία διακρίνονται οι λέξεις «*Ελεύθερον*» και «*Μνημείων*», γραμμένες με κεφαλαία, προφανώς από ανάλογη Υπηρεσία του Υπουργείου Παιδείας(;).
2. Για τους τρεις αγίους και την εικονογραφία τους, βλ. σχετικά, *BHG* I, 576e, 572x-577m. *LChrI* 1 (1974) 607-613 (E. Lucchesi Palli, L. Hoffscholte), για τον προφήτη Ηλία. *BHG* II,1419z-1420x. *LChrI* 8 (1974) 118-120 (U. Knoben), για την αγία Παρασκευή. *BHG* I, 641-641z, 641-644e. *LChrI* 6 (1974) 194-199 (F. Werner), για τον άγιο Ευστάθιο και την οικογένειά του.
3. Βλ. Παπαδόπουλος-Κεραμεύς 1909, 121. Παραστάσεις του προφήτη σε αυτόν τον εικονογραφικό τύπο καθιερώνονται στη βυζαντινή ζωγραφική ήδη από τον 6ο αι. αρχικά στις απεικονίσεις του στη σκηνή της Μεταμόρφωσης, αλλά και μεμονωμένα ως προφήτη.
4. Για το πρωιμότερο σωζόμενο σχετικό παράδειγμα, βλ. Μπαλτογιάννη 1985, 17-18 αρ. 2, πίν. 3. Για την εικονογραφία του προφήτη με χιτώνα και μηλωτή, βλ. επίσης Παπαμαστοράκης 2001, 244-245.
5. Βλ. Chatzidakis 1962, 61, αρ. 37, πίν. 25. Βοκοτόπουλος 1990, 154, αρ. 123, εικ. 288-289.
6. Σκαμπαβίας, Χατζηδάκη 2007, 418, αρ. 214 (Α. Μισαηλίδου).
7. Πρόκειται για την ομολογία πίστης του προφήτη Ηλία στον ειδωλολάτρη βασιλιά του Ισραήλ, Αχαάβ. Το συγκεκριμένο χωρίο καταγράφεται ως το τυπικό για τις παραστάσεις του προφήτη στην *Ερμηνεία* του Διονυσίου του εκ Φουρνά. Βλ. Παπαδόπουλος-Κεραμεύς 1909, 77. Βλ. επίσης και Παπαμαστοράκης 2001, 197-198.
8. Βλ. σχετικά Μπαλτογιάννη 1985, 47, αρ. 1, πίν. 3 και 55-56, αρ. 64, πίν. 137. *Συλλογή Τσολοζίδη* 2001, 61, εικ. 77 (Ν. Νικονάνος). Γκερέκος 2008, 183-185, 221, 330-331. *Πύλες του Μυστηρίου* 1994, 186-187, αρ. 5, πίν. 64 (T. Vilinbakhova), όπου σχολιάζεται εκτενώς η ιδιαίτερη δημοτικότητα της αγίας στη ζωγραφική των χωρών της Βαλκανικής. *Kollekcii Likhaceva* 1993, 107-108, αρ. 283. Σε εικόνα του ύστερου 18ου αι. στη Γενεύη, η αγία εικονίζεται ολόσωμη και μετωπική να κρατά σταυρό και κλαδί φοινικιάς, με περιορισμένο κύκλο σκηνών του βίου της. Frigerio-Zeniou, Lazović, Martiniani-Reber 2006, 106-109, αρ. 35. Συνηθέστερα, ωστόσο, η αγία στον τύπο του μάρτυρα απεικονίζεται σε προτομή, βλ. την εικόνα αρ. 39 στον παρόντα κατάλογο.
9. Για τις εικόνες, βλ. αντίστοιχα Chatzidakis, Weitzmann, Alibegasvili, Volskaya, Babić, Alpatov, Voinescu 1982, 376, εικ. 400. Μοσχόπουλος 1996, 158, εικ. 362. Γκερέκος 2008, 181-183.

10. Χατζηδάκη 1997, 175-183, αρ. 16.
11. Βλ. ενδεικτικά *Ωρολόγιον*, 253 (για την αγία Ευφημία), 414 (για την αγία Πελαγία).
12. Βλ. ενδεικτικά *Εικόνες Κρητικής Τέχνης* 1993, 543-544, αρ. 195 (Α. Δρανδάκη) και 568-567, αρ. 215 (Χρ. Μπαλτογιάννη).
13. Για το μαρτύριο και το βίο του αγίου Ευσταθίου, βλ. κυρίως *ActaSS*, Septembris VI, 123-125. *PG* 105, 376-417. Delehaye 1902, 59-62. Guanttoff 1884. Για την καταγωγή της εικονογραφίας και την απαρίθμηση σχετικών βυζαντινών και μεταβυζαντινών παραδειγμάτων, βλ. Walter 2003, 165-167.
14. Βλ. σχετικά δύο εικόνες των αρχών του 17ου αι. στην Πάτμο και εικόνα του τέλους του 18ου αι. στην Τήνο, στις οποίες η απεικόνιση του αγίου συνοδεύεται από σκηνές του βίου ή του μαρτυρίου του, βλ. Χατζηδάκης 1977, 141-142, αρ. 107, πίν. 158, και 163-164, αρ. 143, πίν. 183. Γκερέκος 2008, 65-68. Σε εικόνα των μέσων του 16ου αι. στο Ελληνικό Ινστιτούτο της Βενετίας με τον άγιο έφιππο, επίσης μπροστά στο ελάφι, δεν εικονίζονται τα επεισόδια του βίου του αγίου. Βλ. Chatzidakis 1962, 42-43, αρ. 22, πίν. 10.
15. Για σχετικά παραδείγματα στη ζωγραφική των χειρογράφων, βλ. Βασιλάκη, Γαλάβαρης, Παλιούρας, Ταβλάκης 2004, 198, εικ. 99, σημ. 45. Για αναλυτική αναφορά στην παρουσία του αγίου με στρατιωτική περιβολή στη μνημειακή βυζαντινή και μεταβυζαντινή ζωγραφική, βλ. Walter 2003, 168-169.
16. Χατζηδάκης 1986, εικ. 158. Άλλα παραδείγματα της μνημειακής ζωγραφικής του Βορειοελλαδικού χώρου, των μονών του Αγίου Όρους και των Μετεώρων, σαφώς απομακρύνονται από την εικονογραφία του στρατιωτικού αγίου στην εικόνα της Συλλογής Αβέρωφ. Ενδεικτικά, βλ. Millet 1927, πίν. 74.4 (καθολικό μονής Χελανδαρίου, από τις σπάνιες απεικονίσεις του αγίου στη μνημειακή ζωγραφική της Βόρειας Ελλάδας στον τύπο του στρατιωτικού αγίου και όχι του μάρτυρα) και Garidis 1989, 43, εικ. 13 (καθολικό μονής Βαρλαάμ).
17. Βλ., για παράδειγμα, το διακοσμητικό χερουβίμ στο θώρακα του αγίου Προκοπίου στο ίδιο μνημείο, Χατζηδάκης 1986, εικ. 11.
18. Για παράδειγμα, η αγία Παρασκευή εμφανίζεται να συνοδεύει τη Θεοτόκο και τον Αρχάγγελο Μιχαήλ (*Εικόνες Χανίων* 1975, 62, αρ. 31), τις αγίες Βαρβάρα ή Αναστασία (Παπαζώτος 1995, 71, αρ. 115 και *Πύλες του Μυστηρίου* 1994, 186-187, αρ. 5 [T. Vilinbakhova], αντιστοίχως), σε παράσταση Δέησης μαζί με τον άγιο Ανδρέα (Χατζηδάκης 1977, 118-119, αρ. 70, πίν. 51, 125), με τη Θεοτόκο και αγίους στο κάτω τμήμα δίζωνης εικόνας σήμερα στη Συλλογή Λιχάτσεφ (*Kollekcii Likhaceva* 1993, 108-109, αρ. 283) ή ακόμη και επισκόπους αγίους, όπως ο άγιος Διονύσιος Αιγίνης (Γκερέκος 2008, 208-210). Ο προφήτης Ηλίας έχει εικονιστεί – σπανιότατα – μαζί με άλλους προφήτες, ενώ ο άγιος Ευστάθιος απαντά, εξίσου σπάνια, συνοδεία άλλων αγίων, αποκλειστικά στον εικονογραφικό τύπο του μάρτυρα (*Πύλες του Μυστηρίου* 1994, 203-205, αρ. 17, και 193-194, αρ. 10 [I. Solovieva]).
19. Η μνήμη του προφήτη Ηλία τιμάται στις 20 Ιουλίου και της αγίας Παρασκευής στις 26 του ίδιου μήνα.
20. *BHG* III, 2137.

44. Άγιος Γεώργιος

Η μεγάλη εικόνα του αγίου Γεωργίου έχει φιλοτεχνηθεί σε τρεις κυρτωμένες ξύλινες σανίδες άνισου πλάτους (15,6, 32,3 και 25,5 εκ.), που αρχικά ήταν συνενωμένες στην πίσω πλευρά με τέσσερις συνδέσμους μορφής πελεκίνου-πεταλούδας, δύο στην πάνω και δύο στην κάτω πλευρά[1]. Στην πρόσθια πλευρά προετοιμασία γύψου φέρει το χρυσό κάμπο και τα χρώματα αβγοτέμπερας της ζωγραφικής επιφάνειας. Τόσο στη μορφή του αγίου, όσο και στον κάμπο, υπήρχαν μεγάλες φθορές, ιδιαίτερα στο κατώτερο τμήμα, καθώς και εκτεταμένες επιζωγραφήσεις και στερεώσεις με κερί που είχαν γίνει κατά το παρελθόν. Ο χρυσός κάμπος είναι νεότερος σε μεγάλη έκταση.

Ο Γεώργιος, όρθιος και μετωπικός, πατά σε πρασινογάλαζο έδαφος. Με το ένα χέρι στηρίζει υψωμένο ξύλινο δόρυ με μεταλλική αιχμή, ενώ στο άλλο κρατά κυκλική ασπίδα, έτσι ώστε να είναι ορατή η εσωτερική της πλευρά. Φορά φαιογάλαζο κοντό χιτώνα με χρυσές παρυφές στην κάτω απόληξη και στα μανίκια. Από επάνω φέρει μεταλλικό θώρακα, που λαμπρύνεται με χρυσοκονδυλιές, από τον οποίο κρέμονταν οι μεταλλικές λάμες που κάλυπταν την περιοχή της μέσης – σήμερα μόνο το προσχέδιό τους φαίνεται κάτω από τις επιζωγραφήσεις με φαιογάλανο και χρυσό. Ροδόχρωμες δρομίδες με κόκκινα σειρήτια στην περιοχή των γονάτων και ωχροκίτρινες περικνημίδες, που μοιάζουν σήμερα με μπότες, ντύνουν τα πόδια του αγίου. Εντύπωση προκαλεί ο κόκκινος μακρύς μανδύας του (κατά τόπους σώζεται το αρχικό κιννάβαρι), που πορπώνεται στο στήθος και πέφτει πίσω από την πλάτη, ανεμίζοντας ελαφρά κάτω. Από τον αριστερό ώμο του κρέμεται το μεταλλικό κράνος, βαμμένο με το ίδιο νεότερο φαιογάλανο χρώμα, ενώ στην αριστερή πλευρά της μέσης του δένεται με ιμάντες το ξίφος. Με χρυσό έχουν αποδοθεί οι λεπτομέρειες της λαβής και της κάτω απόληξης του μαύρου θηκαριού. Ο κυκλικός φωτοστέφανος του αγίου, που καλύπτει εν μέρει την κόκκινη ταινία στην παρυφή της εικόνας, είναι στικτός και κοσμείται στην περιφέρειά του με ενάλληλα τρίγωνα και στιγμές σε σειρά ενώ στο εσωτερικό με χυμώδεις ελικωτούς βλαστούς σε κατάστικτο κάμπο – πρόκειται για μεταγενέστερη επέμβαση. Σώζονται ελάχιστα ίχνη από τα γράμματα της επωνυμίας του αγίου στις πάνω γωνίες της παράστασης: «*Ὁ [ἅ]γι[ος - Γεώργιος]*». Τρίστιχη αφιερωματική μεγαλογράμματη επιγραφή στο αριστερό τμήμα του εδάφους σημειώνεται με λευκό μελάνι, σήμερα μισοσβησμένο: «*+ Δέησεις τοῦ δούλου τοῦ Θ(εο)ῦ | Μπάτιστα κ(αὶ) τῆ[ς] σημβ[ί]ου | κ(αὶ) τοῦ τέκνου*».

Αν η εικόνα δεν ήταν ζωγραφισμένη σε παλιά ξύλα, που ωστόσο έχουν βαφεί με μαύρο χρώμα στο πίσω μέρος τους, και αν δεν υπήρχε η αφιερωματική επιγραφή επάνω στον πράσινο κάμπο, που δεν παρέχει ενδείξεις ύποπτης αυθεντικότητας, θα έλεγε κανείς ότι έχει φιλοτεχνηθεί εντελώς πρόσφατα, αφού οι επιζωγραφήσεις και οι επεμβάσεις στο χρυσό κάμπο και τη ζωγραφική επιφάνεια εκτείνονται σε πολύ μεγάλη έκταση. Ωστόσο, υπάρχουν λιγοστά σημεία όπου αναφαίνεται η αρχική ζωγραφική επιφάνεια, τόσο στο πρόσωπο και στο σώμα της μορφής του αγίου, όσο και στο έδαφος.

Ο άγιος αποδίδεται μνημειακός, εύρωστος κι ετοιμοπόλεμος με πλήρη στρατιωτική εξάρτυση, σε στιγμή παραγγέλματος ανάπαυσης. Το τριγωνικό πρόσωπο στεφανώνεται από καλοχτενισμένα σγουρά μαλλιά με μεσαία χωρίστρα, που μισοκρύβουν τα αφτιά και θα αφήνουν κοντοκουρεμένο τον αυχένα πίσω, όπως ταιριάζει σε στρατιώτη. Τα χαρακτηριστικά του προσώπου, δοσμένα με ρόδινους γλυκασμούς και λεπτά φώτα επάνω στο σταρόχρωμο προπλασμό, αποτελούν ίσως αναπαραγωγή της αρχικής ζωγραφικής, που αχνοφαίνεται στην αριστερή παρειά. Το ψηλό μέτωπο, τα αμυγδαλωτά μάτια με το πλάγιο λυπημένο βλέμμα, μέσα σε σκιασμένες κόγχες και με αδιόρατες σακούλες κάτω από τις βλεφαρίδες, τα σχηματικά λεπτά καμαρωτά φρύδια, η καλοσχηματισμένη λεπτοφυής μύτη, το μικρό στόμα

Αρ. ευρ. ΙΜΤΜ 1
Διαστ.: 108,3 εκ. μήκος, 74 εκ. πλάτος, 3 εκ. πάχος
Κύπρος, α΄ μισό 16ου αιώνα(;)
ΠΡΟΕΛΕΥΣΗ: Δωρεά Μαρίας Αγγέλου Κουταρέλλη
ΣΥΝΤΗΡΗΣΗ: Εργαστήρια Συντήρησης Μουσείου Μπενάκη, 2002 (Ε. Βλαχοδήμου, Χρ. Βουρβοπούλου και Ν. Σμυρνάκης)
ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΗ: Κωνστάντιος 1978, 213, αρ. ια΄. Βασιλάκη 2000α, 110, εικ. 178

με τα ελαφρά σαρκώδη χείλη και το έξεργο πηγούνι, όλα συμβάλλουν στην εντύπωση ότι πρόκειται για το νεανικό πρόσωπο κάποιου λεπτεπίλεπτου μελαγχολικού άρχοντα που βγαίνει από τα παραμύθια του Μεσαίωνα, παρά ενός πολεμιστή αγίου, αποφασισμένου δρακοντοκτόνου.

Ο άγιος Γεώργιος είναι ένας από τους μεγάλους μάρτυρες της Εκκλησίας, του οποίου το κυριότερο κέντρο λατρείας ήταν ο προσκυνηματικός ναός του στη Λύδδα της Παλαιστίνης[2]. Αναρίθμητες είναι στη βυζαντινή τέχνη οι απεικονίσεις του, ολόσωμου ή στηθαίου, όρθιου ή έφιππου, με στρατιωτική εξάρτυση[3]. Ο εικονογραφικός τύπος του αγίου που υιοθετείται στην εικόνα, με την ασπίδα στο αριστερό χέρι ώστε να φαίνεται το εσωτερικό της, έλκει την καταγωγή του από πρότυπα των παλαιολόγειων χρόνων, όπως ο άγιος Γεώργιος στο παρεκκλήσιο του αγίου Ευθυμίου στον Άγιο Δημήτριο Θεσσαλονίκης, του 1302-1303[4], και ο άγιος Προκόπιος στο ναό του αγίου Γεωργίου στο Staro Nagoričino[5], του 1316-1317, ο άγιος Γεώργιος ο Γοργός στο β΄ στρώμα τοιχογράφησης του ναού του Ταξιάρχη Μητροπόλεως στην Καστοριά, του 1359-1360[6], και ο άγιος Γεώργιος ο Τροπαιοφόρος στο ναό του Αγίου Ανδρέα του Ρουσούλη στην ίδια πόλη, της εποχής γύρω στο 1430[7]: στα δύο τελευταία παραδείγματα όμως αντί για δόρυ ο άγιος κρατεί σπαθί υψωμένο πάνω από το δεξιό ώμο. Τα πρότυπα αυτά κληροδοτούνται στο θεματολόγιο των Κρητικών ζωγράφων του 15ου και του 16ου αιώνα, όπως ενδεικτικά μαρτυρούν οι τοιχογραφίες του Θεοφάνη στο καθολικό της μονής Σταυρονικήτα[8] και οι εικόνες του αγίου Γεωργίου στη Συλλογή Λάτση[9], στο Μουσείο Μπενάκη[10] και στη μονή του Αγίου Ιωάννου του Θεολόγου στην Πάτμο[11], οι εικόνες του αγίου Δημητρίου στη Συλλογή Λιχάτσεφ[12] και στο Μουσείο Μπενάκη[13], καθώς και οι εικόνες του αγίου Θεοδώρου στη μονή Στροφάδων, που έχει αποδοθεί στο ζωγράφο Άγγελο[14] και του αγίου Αρτεμίου στις μονές Λειμώνος Λέσβου[15] και Παντοκράτορος του Αγίου Όρους[16]. Πράγματι, οι κυκλικές ασπίδες κρατιούνται έτσι ώστε να φαίνεται η εσωτερική τους πλευρά στις εικόνες με τον άγιο Γεώργιο της Συλλογής Λάτση, του Μουσείου Μπενάκη και της Πάτμου, όπως και το κράνος συγκρατείται με όμοιο τρόπο πίσω από τον αριστερό ώμο στις εικόνες του αγίου Δημητρίου της Συλλογής Λιχάτσεφ και του Μουσείου Μπενάκη, καθώς και του αγίου Θεοδώρου στην εικόνα της Ζακύνθου[17]. Ο ίδιος εικονογραφικός τύπος υιοθετείται και στην απόδοση του αγίου Γεωργίου σε μια μεγάλων διαστάσεων εικόνα από την Παναγία Χρυσαλινιώτισσα στη Λευκωσία[18], που έχει χρονολογηθεί στις αρχές του 16ου αιώνα, στην τρίτη ζώνη της οποίας ο άγιος εικονίζεται ανάμεσα στον άγιο Νικόλαο και τους μάρτυρες Τιμόθεο και Μαρίνα.

Αν και οι πολλές επιζωγραφήσεις δεν επιτρέπουν την αποτίμηση της τέχνης του ζωγράφου της εικόνας, ωστόσο κάποια ίχνη του προπλασμού και των γλυκασμών θα μπορούσαν να εντάξουν την εικόνα στην παραγωγή αγιογραφικών εργαστηρίων της Κύπρου. Η γλυκερή, σχεδόν θηλυπρεπής, ευγένεια της φυσιογνωμίας του έχει αποδοθεί με παρόμοια εκφραστικά μέσα και στην εικόνα του αγίου Γεωργίου του Περβολιάτη από το ναό του Αγίου Κανδέα της Πάφου[19], του 16ου αιώνα, ενώ ο σκιοφωτισμός στις παρειές, το είδος του εξέχοντος πηγουνιού και η χρήση των λεπτών πινελιών στους γλυκασμούς είναι όμοια με την τέχνη του ζωγράφου των εικόνων της Μεγάλης Δέησης στο ναό της Παναγίας Καθολικής στο Πελένδρι, της εποχής γύρω στο 1500[20]. Περισσότερες αναλογίες θα μπορούσαν ίσως να εντοπιστούν με τους ζωγραφικούς τρόπους του Ιωσήφ Χούρι, του ζωγράφου που φιλοτέχνησε γύρω στο 1544 τις εικόνες της Μεγάλης Δέησης στο τέμπλο του καθολικού της μονής του Αγίου Νεοφύτου[21], όπως στις εικόνες της Θεοτόκου και των αρχαγγέλων Μιχαήλ και Γαβριήλ, καθώς και του νεαρού αγίου Μάμαντα, από τον ίδιο ναό[22]. Επομένως, με αρκετή επιφύλαξη θα μπορούσε ίσως να τοποθετηθεί η φιλοτέχνηση της εικόνας στην α΄ πενηνταετία του 16ου αιώνα στο καλλιτεχνικό περιβάλλον της Κύπρου.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Σήμερα, μετά την συντήρηση της εικόνας έχουν αντικατασταθεί από τρία εγκάρσια βιδωτά τρέσα.
2. Βλ. *ΘΗΕ* 4 (1964), 429-445 (Στ. Παπαδόπουλος, Γ. Μπεκατώρος, Μ. Σωτηρίου, Δ.Β. Οικονομίδης). *LChrI* 6 (1974) 365-373 (E. Lucchesi-Palli). Για τη Λύδδα και το ναό του αγίου, βλ. Ovadiah 1970, 134, αρ. 130. Wilkinson 2002, 326-327.
3. Για την εικονογραφία του αγίου κατά τη βυζαντινή περίοδο, βλ. Walter 2003, 123-144.
4. Gouma-Peterson 1991, 118, 121, εικ. 19. Τσιγαρίδας 2008α, 58-64, 185-186, εικ. 25, 37, 129.
5. Todić 1993, 77, πίν. 46.
6. Πελεκανίδης, Χατζηδάκης 1992, 104, εικ. 19. Με σπαθί υψωμένο διαγωνίως επάνω στο στήθος, αναπλάθοντας παλαιολόγειο πρότυπο, όπως αυτό του αγίου Μερκουρίου από το Πρωτάτο (Τσιγαρίδας 2003, 35, 161, εικ. 44), ο άγιος Γεώργιος απαντά σε εικόνα της α΄ πενηνταετίας του 16ου αι. από το Πρωτάτο, στην οποία συναπεικονίζεται με τους αγίους Δημήτριο και Θεόδωρο Τήρωνα (Βασιλάκη, Γαλάβαρης, Παλιούρας, Ταβλάκης 2004, 144-146, εικ. 72 [Α. Παλιούρας]) και σε άλλη από τη μονή Δοχειαρίου της β΄ πενηνταετίας του 18ου αι. με συμπαραστάτη τον άγιο Δημήτριο (Κυριακούδης 2005, 119, εικ. 60).
7. Τσιγαρίδας 2008β, 306, 309, εικ. 174.
8. Χατζηδάκης 1986, εικ. 155, σχ. ΙΙ, αρ. 54 (άγιος Αρτέμιος, του οποίου ωστόσο το δεξί χέρι και το δόρυ δεν ξεφεύγουν από το περίγραμμα του κορμού).
9. Συνεικονίζεται με τον άγιο Μερκούριο. *Art sacré* 1998, 22-23 αρ. 2 (M. Kazanaki-Lappa). Kazanaki-Lappa 2000, 30-35, εικ. 24, 29. *Χειρ Αγγέλου* 2010, 92-93, αρ. 12 (Μ. Καζανάκη-Λάππα). Τον εικονογραφικό τύπο του αγίου Γεωργίου υιοθετεί ο Θεοφάνης για τον άγιο Μερκούριο του καθολικού της μονής του Αγίου Νικολάου Αναπαυσά. Σοφιανός, Τσιγαρίδας 2003, 95, εικ. στη σ. 236.
10. Χατζηδάκη 1983, 27-28, αρ. 14. Δεληβορριάς, Φωτόπουλος 1997, εικ. 261. *Πύλες του Μυστηρίου* 1994, 227, αρ. 48 (Μ. Βασιλάκη). *Greek Treasures* 2005, 158-159, αρ. 104 (A. Drandaki).
11. Χατζηδάκης 1977, 76-77, αρ. 24, πίν. 26.
12. *Kollekcii Likhaceva* 1993, 87, αρ. 229.
13. *Εικόνες Κρητικής Τέχνης* 1993, 540-541, αρ. 193 (Α. Δρανδάκη). Δεληβορριάς, Φωτόπουλος 1997, εικ. 260.
14. Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1997, 59-61, αρ. 5.
15. Γούναρης 1999, 79-80, αρ. 23, 195 (ο άγιος συναπεικονίζεται με τον άγιο Αρέθα).
16. Παπαμαστοράκης 1998, 123, εικ. 62.
17. Με τον ίδιο τρόπο συγκρατείται το κράνος πίσω από τον αριστερό ώμο και στη μορφή του αγίου Θεοδώρου του Στρατηλάτη στο καθολικό της μονής Αγίου Νικολάου Αναπαυσά. Σοφιανός, Τσιγαρίδας 2003, εικ. στη σ. 239.
18. Talbot Rice 1937, 200-201, αρ. 14, πίν. XII. Talbot Rice 1974, 88, αρ. 77.
19. Παπαγεωργίου 1991, 143, 146, εικ. 98.
20. Γερασίμου 2005.
21. Παπαγεωργίου 1975, 170-174, πίν. XXIV. Παπαγεωργίου 1996, 149, 188, εικ. 124.
22. Γερασίμου 2005, φωτ. στις σ. 114 και 116 (Θεοτόκος και αρχάγγελοι). Παπαγεωργίου 1991, 153, εικ. 105 (άγιος Μάμας). *Κύπρος. Η Αγία Νήσος* 2000, 214-215, αρ. 43 και 220-221, αρ. 46 (αρχάγγελοι).

45. Τέσσερα εικονίδια από Λυπηρά τέμπλου

Αρ. ευρ. ΙΜΤΜ (α) 22, (β) 21, (γ) 23 και (δ) 20
Διαστ.: (α) 79,8 εκ. μήκος, 27,7 εκ. πλάτος, 3,1 εκ. πάχος, (β) 80 εκ. μήκος, 28 εκ. πλάτος, 4 εκ. πάχος, (γ) 80,3 εκ. μήκος, 28,2 εκ. πλάτος, 3,3 εκ. πάχος, (δ) 80,2 εκ. μήκος, 28,2 εκ. πλάτος, 3,5 εκ. πάχος
Κύπρος, β΄ μισό 16ου αιώνα
ΣΥΝΤΗΡΗΣΗ: Εργαστήρια Συντήρησης Μουσείου Μπενάκη, 2002 (Λ. Φαρμακαλίδου [γ και δ], Χ. Γραμματικός [β], Ν. Σμυρνάκης [α])
ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΗ: Παπαδοπούλου 1990, 264, αρ. 36

Τα τέσσερα εικονίδια φέρουν όμοιο ξυλόγλυπτο και ίδιας τέχνης ζωγραφικό διάκοσμο και δεν είναι παρακινδυνευμένο να θεωρήσουμε ότι ανήκαν αρχικά στην πυραμίδα του ίδιου τέμπλου. Οι μορφές τοποθετούνται κάτω από καμπύλα τόξα, που σχηματίζονται από δίεδρες επιφάνειες και φέρονται από κιονίσκους με βάσεις και κορινθιάζοντα κιονόκρανα. Στριφτή γιρλάντα από αδρό φυλλοφόρο βλαστό τυλίγεται γύρω από τους κιονίσκους. Τα τόξα εγγράφονται κάτω από τριγωνικά αετώματα, στις άκρες των οποίων τοποθετούνται λοξά ανθέμια ως ακρωτήρια, ενώ τα τύμπανα γεμίζουν με ρόδακες από διπλή σειρά πέταλα. Την κορυφή του καθενός αετώματος πλαισιώνουν ανθέμια και καλυκόμορφα διακοσμητικά που πηγάζουν από σφαιρικές βάσεις με οριζόντιες γλυφές, όλα σήμερα πριονισμένα. Ως βάσεις των εικονιδίων χρησιμοποιούνται τραπεζιόσχημα διάχωρα που φέρουν τρία πεντάφυλλα ανθέμια στο κέντρο και ημίφυλλα στις άκρες. Το ανάγλυφο είναι πρόστυπο και φέρει επιχρύσωση, οι κιονίσκοι χρωματίζονται κόκκινοι, σε αντίθεση με τις γιρλάντες που είναι χρυσωμένες, ενώ ο κάμπος στα τύμπανα των αετωμάτων και στα ανθέμια των βάσεων βάφεται γαλάζιος.

Οι μορφές είναι όρθιες και στραμμένες κατά τα τρία τέταρτα προς το κέντρο όπου θα βρισκόταν ο Εσταυρωμένος. Προβάλλονται όλες επάνω σε χρυσό κάμπο και πατούν σε πρασινωπό έδαφος. Η Θεοτόκος (εικονίδιο α) εικονίζεται με κεκλιμένη την κεφαλή χωρίς έντονα εκφρασμένα τα συναισθήματά της: ατενίζοντας το γιο της, αφήνει δάκρυα να τρέχουν από τα μάτια της. Με το δεξί χέρι θα έδειχνε προς το Σταυρό, ενώ με το αριστερό κρατά την άκρη του μαφορίου της. Φορά σκούρο κεκρύφαλο, σκουρογάλανο φόρεμα με επιμάνικα που στολίζονται με χρυσοκονδυλιές, πορφυρό μαφόριο με χρυσή τρέσα στην παρυφή και με μακριά χρυσά κρόσσια επάνω στο δεξιό ώμο, και υποδήματα από κόκκινο κιννάβαρι. Επιπλέον, δύο χρυσά αστέρια κοσμούν το μαφόριο πάνω από το μέτωπο και στον ώμο. Δίπλα στον φωτοστέφανο που ορίζεται από διπλή σειρά στιγμών σημειώνεται η επωνυμία: «*Μή(τη)ρ Θ(εο)ῦ*». Ο Ιωάννης (εικονίδιο β) είναι στραμμένος προς τα αριστερά και έχει την κεφαλή κατεβασμένη. Θα έδειχνε και με τα δύο χέρια προς τον Εσταυρωμένο. Φορά σκούρο γαλανό χιτώνα με χρυσό σημείο στη δεξιά πλευρά και ρόδινο ιμάτιο, που φαίνεται να ζώνεται στη μέση. Στα πόδια του δεν φέρει σανδάλια. Δίπλα στο φωτοστέφανο, που ορίζεται από μονή σειρά στιγμών, σημειώνεται η επωνυμία: «*Ὁ ἅγιος Ἰω(άννης)*». Ο προφήτης Ααρών (εικονίδιο γ) θα ήταν τοποθετημένος στα αριστερά της Παναγίας. Στο δεξί του χέρι κρατά ανοικτό προς τα πάνω ειλητό με την επιγραφή: «*Δημε|ρίσαν|το τὰ ἱ|μάτιά | μου ἐ|αυτοῖς | κ(αὶ) ἐπὶ τὸν | ἱματι|σμ(ὸν) μ(ου) (ἔβαλον κλῆρον)*» (Ψαλμ. κα΄ 19)[1], ενώ από το αριστερό κρέμεται με αλυσίδες κλειστό μεταλλικό θυμιατήριο με ψηλό πόδι. Εικονίζεται σε προχωρημένη ηλικία με καλοχτενισμένα μακριά λευκόφαια μαλλιά, που πέφτουν σε πλοκάμους πίσω στην πλάτη του, και με μακριά διχαλωτή γενειάδα που φτάνει έως την περιοχή της κοιλιάς. Στην κεφαλή φέρει λευκό εβραϊκό κάλυμμα, που πορπώνεται πάνω από το μέτωπο, και χρυσό tefillin στην κορυφή[2]. Φορά δύο χειριδωτούς χιτώνες, τον έναν επάνω από τον άλλον, ένα σκούρο γαλανό ποδήρη και έναν ωχροκίτρινο που φτάνει έως πάνω από τα γόνατα και ζώνεται στη μέση. Ο εντυπωσιακός μακρύς μανδύας του από κόκκινο κιννάβαρι πορπώνεται στο στήθος και φτάνει έως κάτω χαμηλά. Οι χιτώνες του φέρουν στις απολήξεις τους πλατιά σκουροκίτρινη τρέσα σαν να είναι χρυσοΰφαντη, ενώ τα κλειστά υποδήματα είναι κι αυτά πολυτελή και βαμμένα με το ίδιο χρώμα, αντάξια ενός μεγάλου αρχιερέα. Στα δεξιά του φωτοστεφάνου, που ορίζεται από διπλή σειρά στιγμών, αναγράφεται η επωνυμία: «*Ὁ πρ(ο)φ(ή)τ(η)ς Ἀαρόν*». Το εικονίδιο του Μωυσή (εικονίδιο δ) θα ακολουθούσε αυτό του Ιωάννη. Παριστάνεται μεσόκοπος με καστανά γένεια και μαλλιά. Στο δεξί του χέρι κρατά ανοικτό προς τα πάνω ειλητό με την επιγραφή: «*κ(αὶ) ἔσται ἡ | ζωή σου | κρεμα|μένη ἀ|πέναν|τι τῶν | ὀφθαλ|μῶν σου | κ(αὶ) φοβη[θήσῃ ἡμέρας καὶ νυκτός]*» (Δευτ. κη΄ 66), ενώ με το αριστερό φαίνεται να δείχνει προς το κέντρο της σύνθεσης. Φορά σκούρο γαλάζιο ποδήρη χιτώνα και ρόδινο ιμάτιο που ζώνεται στη μέση και καλύπτει όλη τη δεξιά του πλευρά, ενώ μια μικρή πτυχή

μόνο τον αριστερό του ώμο. Στην κεφαλή φέρει λευκό εβραϊκό κάλυμμα με tefillin από κόκκινο κιννάβαρι. Τα κλειστά υποδήματά του είναι από ώχρα και χρυσογραφία. Στα αριστερά του φωτοστεφάνου, που ορίζεται από μονή σειρά στιγμών, αχνοφαίνεται η επωνυμία: «*(Ὁ προφήτης) Μωυσῆς*».

Οι μορφές είναι αποδοσμένες σε περιορισμένη χρωματική κλίμακα χωρίς σεβασμό στις σωματικές αναλογίες – ιδίως στο κάτω τμήμα τους, αφού τα πόδια είναι κάπως κοντά και λεπτά και δεν αντιστοιχούν στη διάπλαση του κορμού και των άνω άκρων. Πράγματι, οι μορφές αντί να είναι αποδοσμένες με προοπτική από τα κάτω προς τα πάνω (sotto in sù), δηλαδή να εικονίζονται με προοπτική βράχυνση από τη μέση και πάνω, έχουν ζωγραφιστεί με τον ακριβώς αντίθετο τρόπο. Οι προπλασμοί είναι σταρόχρωμοι και τα σκιασμένα μέρη βρίσκονται σε έντονη αντίθεση με τα φωτισμένα, που γλυκαίνονται με λευκά και ρόδινα σαρκώματα. Οι ρυτίδες που αυλακώνουν τα μέτωπα και οι σακούλες κάτω από τα μάτια δεν είναι μόνο χαρακτηριστικά της προβεβηκυίας ηλικίας του Ααρών, αλλά και της συγκρατημένης θλίψης των υπόλοιπων μορφών. Ξεχωρίζουν τα όμορφα πρόσωπα των κύριων μορφών, το τριγωνικό της Παναγίας, που κλαίει σιωπηλά, με το συνοφρυωμένο μέτωπο και τα σφιγμένα χείλη, και τη νεανική ωοειδή κεφαλή του μαθητή με τα λεπτά χαρακτηριστικά. Αντίθετα, οι πτυχές των ρούχων είναι πολλές και γραμμικές, τα έντονα περιγράμματα δεν αναδεικνύουν την πλαστικότητα των όγκων, ενώ τα χτενωτά φώτα, όπου υπάρχουν, συντείνουν σε μια επιπεδικότητα που δεν γίνεται κραυγαλέα. Μόνη εξαίρεση ο Ααρών, που φαίνεται να αντιγράφεται από αρμονικότερο πρότυπο. Μικρής έκτασης κατά τόπους επιζωγραφήσεις δεν αλλοιώνουν την αρχική εικόνα των παραστάσεων.

Τα λυπηρά είναι εικονίδια που υψώνονται εκατέρωθεν του μεγάλου Σταυρού στην κορυφή των ξυλόγλυπτων τέμπλων[3]. Οι μορφές της Θεοτόκου και του Ιωάννη[4] που εικονίζονται σ' αυτά προέρχονται από την εικονογραφία της Σταύρωσης και συχνά συμπληρώνονται με τις μορφές της Μαγδαληνής και του εκατόνταρχου Λογγίνου, όπως σε τέμπλα του 16ου και του 17ου αιώνα από την Κρήτη[5], τα Δωδεκάνησα[6], και τα Ιόνια νησιά, ιδιαίτερα από την Κεφαλονιά[7] και τη Ζάκυνθο[8]. Αν και ξενίζει η παρουσία των προφητών Ααρών[9] και Μωυσή[10], δεν συμπληρώνει τυχαία εδώ τη σύνθεση. Ήδη από την τέχνη της παλαιοχριστιανικής περιόδου είναι γνωστό ότι προφήτες της Παλαιάς Διαθήκης συνοδεύουν ευαγγελικές σκηνές, το περιεχόμενο των οποίων είχαν προτυπώσει με τις προφητείες τους: σε πλείστες περιπτώσεις υπομνηματίζουν τις παραστάσεις αυτές με τις επιγραφές των ειλητών που κρατούν, ως έκφραση αφενός του τυπολογικού συσχετισμού των παλαιοδιαθηκικών προφητειών με τα γεγονότα της ζωής του Χριστού, και αφετέρου της αρμονίας μεταξύ των δύο Διαθηκών[11]. Οι επιγραφές των ειλητών των δύο προφητών στα λυπηρά που μας απασχολούν, προοικονομούν τη Σταύρωση[12] και υιοθετούνται στα αναγνώσματα και στην υμνολογία δύο ημερών της Μεγάλης Εβδομάδας, στις ακολουθίες των οποίων η ανάμνηση του Πάθους κορυφώνεται. Παρόλο που δεν είναι συχνός ο συνδυασμός του Μωυσή και του Ααρών με τη συγκεκριμένη σκηνή, δεν μπορούμε να αμφιβάλλουμε για το συσχετισμό τους με την κορυφαία στιγμή του Πάθους του Κυρίου στην παρακαταθήκη της βυζαντινής εικονογραφίας. Πράγματι, ο Μωυσής κρατά ειλητό με την ίδια επιγραφή στα αριστερά της παράστασης της Σταύρωσης στο καθολικό του Αγίου Ιωάννου του Χρυσοστόμου στον Κουτσοβέντη, των αρχών του 12ου αιώνα[13]. Ο Μωυσής εικονίζεται έως την οσφύ να κρατά ειλητό με το ίδιο κείμενο απέναντι από τον Ησαΐα, αντί για τον Ααρών, στις πάνω γωνίες της μνημειακής παράστασης της Σταύρωσης στο καθολικό της μονής Studenića, του 1208-1209[14]. Οι Μωυσής και Ααρών σχετίζονται με τη Σταύρωση στη ζωγραφική των φορητών εικόνων από τον 13ο αιώνα, όπως διασώζει τρίπτυχο που σήμερα φυλάσσεται στη μονή Σινά[15], καθώς και σε μια αμφίγραπτη εικόνα που προέρχεται από την Κωνσταντινούπολη και έχει χρονολογηθεί στο γ΄ τέταρτο του 14ου αιώνα: στην πρόσθια όψη έχει εντεθεί παλαιότερη εικόνα της Παναγίας Βρεφοκρατούσας με

την επωνυμία «*ἡ Παῦσον λύπης*», ενώ στο περιθώριο της πίσω όψης τέσσερις προφήτες πλαισιώνουν τον κεντρικό πίνακα με τη Σταύρωση[16]. Τις δύο πάνω γωνίες καταλαμβάνουν ο Μωυσής, αριστερά, που κρατά ειλητό με το γνωστό εδάφιο από το Δευτερονόμιο, ενώ ο απέναντι προφήτης, σήμερα ελλιπής και αρκετά φθαρμένος, θα μπορούσε να ταυτιστεί με τον Ααρών και όχι με τον Αββακούμ, όπως έχει προταθεί[17]. Τέλος, ο Μωυσής εικονίζεται με άλλους δύο προφήτες της Παλαιάς Διαθήκης να κρατά ειλητό με την ίδια προφητεία σε τριφυλλόσχημη βάση του μεγάλου σταυρού του τέμπλου του Αγίου Γεωργίου των Ελλήνων στη Βενετία, που χρονολογείται στο α΄ τρίτο του 16ου αιώνα[18].

Ο Ααρών εικονίζεται να φορά τα τυπικά ενδύματα του μεγάλου αρχιερέα των Εβραίων[19] και φαίνεται ότι έλκει την καταγωγή του από καλό πρότυπο των παλαιολόγειων χρόνων[20], που συνεχίζει να υιοθετείται στην Κρητική ζωγραφική του 15ου και του 16ου αιώνα[21], αλλά και μέχρι πολύ αργότερα για τον προφήτη Ζαχαρία, όπως σε εικόνα της Συλλογής Λοβέρδου, των μέσων του 17ου αιώνα, που φέρει την υπογραφή του Ηλία Μόσκου[22]. Η στάση της Θεοτόκου μεταπλάθεται από σπάνια υστεροβυζαντινά πρότυπα, όπως σε Λυπηρό τέμπλου της Συλλογής Abou Adal στο Λίβανο[23], είτε προέρχεται από δάνεια από την ιταλική, και ιδιαίτερα τη βενετική, τέχνη του 14ου αιώνα[24], που υιοθετούνται από Κρητικά έργα του 16ου και του 17ου αιώνα, όπως αυτά της Συλλογής Λάτση[25]. Ωστόσο, η ευγενική μορφή της με το χαριτωμένο, αν και θλιμμένο, πρόσωπο και τη λεπταίσθητη αντίθεση φωτός και σκιάς απαντά σε ανάλογη στάση και απόδοση σε εικόνα της Συλλογής Μητσοτάκη, που μάλλον είναι έργο Κυπριακού εργαστηρίου[26].

Είναι γεγονός ότι τόσο τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά των μορφών, όσο και η τεχνική της ξυλογλυπτικής εργασίας των εικονιδίων, παραπέμπουν σε ζωγραφικά έργα από την Κύπρο. Η Παναγία και ο Ιωάννης αποδίδονται με παρόμοια γλυκύτητα και συγκρατημένη θλίψη, καθώς και με ανάλογη βράχυνση στο κάτω τμήμα του σώματος, όπως στις μεγάλες εικόνες εκατέρωθεν του Σταυρού του τέμπλου του Αγίου Νικολάου στο Κλωνάρι, του τέλους του 15ου αιώνα[27], και στα λυπηρά του τέμπλου από την Παναγία Καθολική στο Πελέντρι, που έχουν αποδοθεί στον ζωγράφο Ιωαννίκιο και χρονολογηθεί γύρω στο 1693[28]. Μια χρονολόγηση των λυπηρών στη β΄ πενηνταετία του 16ου αιώνα, λίγο πριν ή αμέσως μετά την κατάληψη της Μεγαλονήσου από τους Οθωμανούς το 1571, δεν φαίνεται να απέχει από την πραγματικότητα, καθώς παρά την επιπεδικότητα της πτυχολογίας, την κάποια ξηρότητα στο πλάσιμο και την έλλειψη ποικιλίας στη χρωματική παλέτα, παρατηρούνται αναμφίβολα αρετές στη σχεδίαση, το στήσιμο και την αποτύπωση των συναισθημάτων, ιδιαίτερα στο πρόσωπο της Θεοτόκου. Αυτή η εκφραστική και με ευαισθησία απόδοση της Παναγίας και του Ιωάννη απέχει αρκετά από τις αντίστοιχες μορφές με το συνοπτικό πλάσιμο, την έντονη σχηματοποίηση και τα θαμπά χρώματα στα λυπηρά που έχουν τοποθετηθεί στα τέλη του 16ου ή στις αρχές του 17ου αιώνα και αποδοθεί στον εικονογράφο Λούτζιο, σήμερα στο Βυζαντινό Μουσείο του Ιδρύματος Αρχιεπισκόπου Μακαρίου Γ΄ στη Λευκωσία[29]. Σε μια χρονολόγηση στο β΄ μισό του 16ου αιώνα συνηγορεί και η ξυλόγλυπτη ανάγλυφη εργασία με τους στρεπτούς κιονίσκους, τα τόξα κάτω από τα τριγωνικά αετώματα και τα ανθέμια των ακρωτηρίων, που είναι κοινά τόσο σε λυπηρά τέμπλων[30], όσο και στην κάτω ζώνη βημοθύρων[31] που έχουν φιλοτεχνηθεί σε Κυπριακά εργαστήρια ξυλογλυπτικής.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Ο στίχος χρησιμοποιείται ως προκείμενον του δ΄ ήχου στην Ακολουθία των Παθών της Μεγάλης Πέμπτης, καθώς και στην θ΄ ώρα και τον εσπερινό της Μεγάλης Παρασκευής. Βλ. *Τριώδιον* 1960, 395, 398, καθώς και 409 και 412, αντίστοιχα.
2. Για την απεικόνιση των αρχιερέων με tefillin στην κεφαλή, βλ. Revel-Neher 1974, 52-54.
3. Γενικά για τα λυπηρά, βλ. Τσαπαρλής 1980, 125-146. Μακρής 1982, 9. Κουτελάκης 1986, 124. Καζανάκη 1974, 252, 255-256. Καζανάκη-Λάππα 1991, 224-233, *σποράδην*.
4. Για τον Ιωάννη, βλ. γενικά *ΘΗΕ* 6 (1965) 1131-1165 (Σ. Αγουρίδης, Π. Χρήστου). *LChrI* 7 (1974) 108-130 (M. Lechner).
5. Βλ. λ.χ. τα τέμπλα του αφιερωμένου στον άγιο Φανούριο κλίτους στο καθολικό της μονής

Βαλσαμονέρου (Gerola 1908, 350-353, εικ. 390) και στο νότιο κλίτος του ναού του αγίου Ματθαίου στο Ηράκλειο (Καζανάκη 1974, 266-269). Για τους Κρητικούς ταγιαδόρους του 17ου αι., βλ. Καζανάκη 1974, 251-252, 256-257. Για τα λυπηρά του τέμπλου του ναού της Ευαγγελίστριας στο Διβόρνο, που μαζί με το μεγάλο σταυρό ήταν έργα του ινταγιαδόρου Θωμά Μπενέτου, χρονολογημένα από έγγραφα το 1640-1643, βλ. Καζανάκη-Λάππα 1991, 221, 223-224, 234 έγγρ. Ι, στίχ. 17-18.

6. Κουτελάκης 1986, 160-164, με παραδείγματα.
7. Πρβλ. ενδεικτικά το τέμπλο του Αγίου Ανδρέα της οικογένειας Σδριν (Μοσχόπουλος 1989, εικ. 49), της Αγίας Μαρίνας στους Σουλάρους και της Κοίμησης της Θεοτόκου στους Ορογγούς (Μοσχόπουλος 1994, εικ. 142 και 313, 321, 324, αντίστοιχα). Βλ. ακόμη και τα δύο λυπηρά του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου, που έχουν τοποθετηθεί στον 18ο αι. *Τα νέα αποκτήματα* 1997, 122-123, αρ. 40 και 126-127, αρ. 42 (Α. Κατσελάκη).
8. Πρβλ. τα λυπηρά του τέμπλου των ναών της Φανερωμένης, του 1659, του Αγίου Κωνσταντίνου των Κήπων (Κονόμος 1964, εικ. 68 και 54, αντιστοίχως), καθώς και του Παντοκράτορα, του 1683, και του Αγίου Δημητρίου του Κόλα, του 1690, που σήμερα φυλάσσονται στο Μουσείο Ζακύνθου (Μυλωνά 1998, 56-57 και 104-105). Ολόσωμοι προφήτες απαντούν σπάνια, όπως στο τέμπλο του ναού του Αγίου Παντελεήμονα στα Πηγαδάκια (Ρηγόπουλος 2006, Γ΄, 429, εικ. 278-281).
9. Για τον Ααρών, βλ. *ΘΗΕ* 1 (1962) 7-10 (Π. Μπρατσιώτης, Α. Πανωτής, Π. Παπαευαγγέλου, Δ. Λουκάτος). *LChrI* 5 (1973) 1 (K.G. Kaster).
10. Για το Μωυσή, βλ. *ΘΗΕ* 9 (1966) 280-285 (Π. Μπρατσιώτης). *LChrI* 3 (1978) 282-297 (H. Schlosser).
11. Βλ. σχετικά Μουρίκη 1978, 20-21, με παλαιότερη βιβλιογραφία και παραδείγματα.
12. Το ψαλμικό κείμενο του ειλητού του Ααρών μνημονεύεται στο Κατά Ματθαίον ευαγγέλιο (κζ΄ 31) ως εκπλήρωση των προφητικών λόγων του Δαβίδ. Για την προφητεία του Μωυσή, βλ. Κακαβάς 2003, 312-313, όπου γίνεται παραπομπή σε θεολογικά έργα αλεξανδρινών Πατέρων.
13. Mango, Hawkins 1964, 339, εικ. 43. Mango, Hawkins, Boyd 1990, 86, πίν. 2, εικ. 97, 122-124. Η χρονολόγηση της τοιχογράφησης τοποθετείται στα διαστήματα της θητείας του Ευμάθιου Φιλοκάλη, δωρητή του ναού, ως δούκα της Κύπρου, δηλαδή στα 1092-1113 ή στα 1110-1118. Mango, Hawkins 1964, 335-339, εικ. 41-42.
14. Millet, Frolow 1954, πίν. 37.3. Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1994, 229, αρ. 72.
15. Σωτηρίου 1956-1958, Α΄, εικ. 193 και Β΄, 175-176.
16. *Byzantium. Faith and Power* 2004, 167-168, αρ. 90 (A. Weyl Carr). *Χειρ Αγγέλου* 2010, 71-73, αρ. 2 (A. Weyl Carr).
17. Βλ. το λήμμα της A. Weyl Carr στο *Χειρ Αγγέλου* 2010, 71, αρ. 2. Η απολεπισμένη μορφή του προφήτη διατηρεί ίχνη λευκού χρώματος στα μαλλιά και τα γένεια, αποδίδοντας μια ηλικιωμένη μορφή κι όχι όπως αυτή του Αββακούμ, που συχνά αποδίδεται νεότερος. Για την εικονογραφία του Αββακούμ, βλ. Walter 1989.
18. Chatzidakis 1962, 20-21, αρ. 7, πίν. 12.
19. Για τα ενδύματα του μεγάλου αρχιερέως των Εβραίων στη βυζαντινή τέχνη, βλ. Revel-Neher 1974.
20. Πρβλ. τον προφήτη Ζαχαρία στον Άγιο Γεώργιο του Staro Nagoričino, του 1316-1318 (Todić 1993, 75, 98, πίν. 70), στους Αγίους Αποστόλους της Θεσσαλονίκης (Xyngopoulos 1971, 87, εικ. 22) και στο καθολικό της μονής Προδρόμου Σερρών, των μέσων του 14ου αι. (Ξυγγόπουλος 1973, 28-29, πίν. 26).
21. Πρβλ. τη μορφή του Ααρών σε εικόνα με τη Μεγάλη Δέηση με προφήτες και αγίους από τη μονή Σινά, του β΄ μισού του 15ου αι. (Μουρίκη 1990, 125, εικ. 76, δεξί τμήμα β΄ σειράς από πάνω) και σε βημόθυρο από το παρεκκλήσι του Προδρόμου της ίδιας μονής, του β΄ μισού του 16ου αι. (Δρανδάκης 1990, 128, εικ. 90).
22. *Κόσμος ΒΜ* 2004, 243, εικ. 207. *Σάρκωση του Λόγου* 2008, 112-113, αρ. 50 (Ν. Κωνστάντιος).
23. *Collection Abou Adal* 1993, 56-57, αρ. 1-2 (M. Chatzidakis), με κάπως πρώιμη χρονολόγηση, γύρω στο 1400.
24. Πρβλ. το μεγάλο σταυρό του ναού των Δομηνικανών στο Dubrovnik που έχει αποδοθεί στον Paolo Veneziano και χρονολογείται στα 1354-1358 (Gamulin 1965 και 1983, 31-32 αρ. VIII. Καζανάκη-Λάππα 1991, 228, πίν. 117).
25. *Art sacré* 1998, 62-63, αρ. 13 (M. Kazanaki-Lappa). Παρόμοια θέση των χεριών έχει η Θεοτόκος και σε εικόνα Σταύρωσης της α΄ πενηνταετίας του 17ου αι. στη Συλλογή Τσακύρογλου (Καρακατσάνη 1980, 45, αρ. 63, εικ. στη σ. 66).
26. Λεμπέση, Ετζέογλου 1989, 549, αρ. 9, πίν. 296α, με χρονολόγηση στις αρχές του 18ου αι., που κατά τη γνώμη μου χρήζει επανεξέτασης.
27. Sophocleous 2006, 183-184, αρ. 63-64, εικ. στις 371-372.
28. Παπαϊωακείμ 2005, 134-136, εικ. στη σ. 134.
29. Παπαγεωργίου, Ηλιάδης 2008, εικ. στη σ. 85.
30. Πρβλ. τα λυπηρά των τέμπλων από τον Άγιο Μάμαντα της Μόρφου (Σωτηρίου 1935, πίν. 146) και από τον παλαιό ναό του Αγίου Λουκά Παλαιχωρίου Μόρφου, σήμερα στο Μουσείο Βυζαντινής Κληρονομιάς Παλαιχωρίου, του 16ου αι. (Σοφοκλέους, Χατζηχριστοδούλου 2002, 202-203).
31. Elbern 1985. Βαραλής 1998, 236, 238, με παραδείγματα, πίν. XXXIV.

46. Παναγία Βρεφοκρατούσα

Αρ. ευρ. ΙΜΤΜ 5
Διαστ.: 69 εκ. μήκος, 52 εκ. πλάτος,
1,8 εκ. πάχος
αρχές 19ου αιώνα
ΣΥΝΤΗΡΗΣΗ: Εργαστήρια Συντήρησης Μουσείου Μπενάκη, 2002 (Λ. Φαρμακαλίδου)
ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΗ: Αδημοσίευτη

Η Παναγία, σε προτομή, κρατά με το αριστερό της χέρι τον μικρό Χριστό και έχει το δεξί σε στάση ικεσίας μπροστά στο στήθος. Γέρνει ελαφρά την κεφαλή προς το Βρέφος, ατενίζοντας το θεατή. Φορά βαθύ μπλε κεκρύφαλο και χιτώνα στο ίδιο χρώμα, με χρυσά, διάλιθα επιμάνικα και διακοσμητική ταινία στο λαιμό. Τρεις χρυσοί ρόδακες κοσμούν το μελιτζανί μαφόριό της που απολήγει σε χρυσή διάλιθη τρέσα στην παρυφή. Περίτεχνα χρυσά κρόσσια κοσμούν την απόληξη του μαφορίου πάνω από το δεξί βραχίονα, εικονογραφώντας τον 44ο Ψαλμό («*ἐν κροσσωτοῖς χρυσοῖς περιβεβλημένη*»). Το χρυσό είναι το κυρίαρχο χρώμα στην αμφίεση του Χριστού, που ευλογεί με υψωμένο το δεξί χέρι και στηρίζει στο γόνατό του κλειστό ευαγγέλιο με το αριστερό. Ο βαθύς γαλάζιος χιτώνας ζώνεται γύρω από τη μέση με χρυσό ύφασμα που περνά επάνω από τους ώμους, σχηματίζοντας δύο κατακόρυφες ταινίες. Το ιμάτιο, επίσης σε χρυσό χρώμα με διάσπαρτα ρόδινα άνθη και φύλλα, αφήνει ακάλυπτο το χιτώνα στο δεξιό ώμο, πέφτοντας από τον αριστερό χαμηλά στους μηρούς. Οι χρυσοί φωτοστέφανοι των δύο μορφών, με τα ελικοειδή φυτικά κοσμήματα, ορίζονται από διπλούς εγχάρακτους κύκλους. Η επιγραφή «*ὁ ὤν*» γράφεται με κεφαλαίους χαρακτήρες και κόκκινο χρώμα στο φωτοστέφανο του Χριστού. Τα συμπιλήματα «*Μ(ήτη)ρ Θ(εο)ῦ*» και «*Ἰ(ησοῦ)ς Χ(ριστό)ς*» σημειώνονται σε ανοιχτά γαλάζια ωοειδή δισκάρια, που ορίζονται από χρυσό περίτεχνο πλαίσιο στο σκούρο γαλάζιο της εικόνας, σαν από τοιχογραφία. Λεπτή χρυσή ταινία περιτρέχει τη σύνθεση.

Ο τύπος της αριστεροκρατούσας Θεοτόκου στην εικόνα του Μετσόβου, ως προς τη θέση της Παναγίας και εν μέρει του Βρέφους, ανήκει σε παραλλαγή της Παναγίας Οδηγήτριας[1]. Ο εικονογραφικός τύπος της Οδηγήτριας πήρε την ονομασία του, κατά την παράδοση, από λατρευτική εικόνα-αρχέτυπο που εκτέλεσε με θαυμαστό τρόπο ο ευαγγελιστής Λουκάς και έστειλε η αυτοκράτειρα Αθηναΐδα-Ευδοκία δώρο από τα Ιεροσόλυμα στην Πουλχερία, αδερφή του συζύγου της, Θεοδοσίου Β΄ του Μικρού (408-450). Η εικόνα, που φυλασσόταν στη μονή των Οδηγών, αναδείχθηκε σε παλλάδιο της βυζαντινής πρωτεύουσας, δηλωτικό της καθοδηγητικής ιδιότητας της Θεοτόκου, και πρότυπο στη βυζαντινή και τη μεταβυζαντινή καλλιτεχνική παραγωγή.

Η παραλλαγή της Οδηγήτριας στην εικόνα της Συλλογής Αβέρωφ, ως προς τη στάση της Παναγίας που γέρνει ελαφρά προς τον Χριστό, εμφανίζεται ήδη από τον 13ο αιώνα σε εικόνα της μονής Σινά[2]. Ο εικονογραφικός αυτός τύπος διαδίδεται, ευρέως, κατά τον 14ο αιώνα, όπως δηλώνουν εικόνες της Αχρίδας με τις επωνυμίες «*Περίβλεπτος*» και «*Ψυχοσώστρια*», εικόνα του 14ου αιώνα στη μονή Βατοπεδίου και, πιθανώς, η περίφημη «*Πορταΐτισσα*» της μονής Ιβήρων[3]. Ο μνημειακός χαρακτήρας της Οδηγήτριας με την αυστηρά ισορροπημένη σύνθεση των δύο μορφών, που σχεδόν μετωπικές σε ιερατική στάση ατενίζουν το θεατή, δίνει τη θέση του στη νέα αυτή εικονογραφία σε ένα καινούριο ήθος, δηλωτικό του βαθύτερου νοήματος της Ενσάρκωσης και του Πάθους. Η αμεσότερη σχέση της Παναγίας-Μάνας και του Χριστού-Βρέφους, που δηλώνεται με την κλίση της κεφαλής της Παναγίας και, κάποτε, με τη στροφή της κεφαλής του Χριστού προς τη μητέρα του, υπογραμμίζει τη σωτηριολογική διάσταση της ενανθρώπισης και της σταυρικής θυσίας. Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι, συχνά, εικόνες της Παναγίας Βρεφοκρατούσας σε αυτό το σχήμα φέρουν την επωνυμία της «*Ἐλεοῦσας*»[4].

Το σύμπλεγμα της Θεοτόκου Βρετοκρατούσας σε προτομή, που κλίνει προς το Χριστό, και του Χριστού, που ανταποκρίνεται με τη στροφή της κεφαλής στη μητέρα του, αποκρυσταλλώνεται κατά τον ύστερο 15ο αιώνα στο έργο Κρητών καλλιτεχνών, όπως φανερώνουν εικόνες με το συγκεκριμένο τύπο της Παναγίας Βρεφοκρατούσας του Ανδρέα Ρίτζου στην Τεργέστη και το Βατικανό[5]. Σημαντι-

κά έργα του 15ου και του 16ου αιώνα αναπτύσσουν περαιτέρω το εικονογραφικό αυτό σχήμα. Ενδεικτικά, αναφέρουμε εικόνα στη μονή Γωνιάς της Κρήτης, στην Κέρκυρα, του γ΄ τετάρτου του 15ου αιώνα, στην Πάντοβα, του β΄ μισού του 15ου αιώνα, στη Βιέννη, της εποχής γύρω στα 1500, καθώς και δύο εικόνες στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, μία στο Μουσείο Μπενάκη, που αποτελεί κεντρικό φύλλο τριπτύχου, και δύο σε ιδιωτικές αθηναϊκές συλλογές[6]. Χαρακτηριστική στα περισσότερα από τα έργα αυτά είναι η παρουσία αγγέλων σε προτομή εκατέρωθεν της Θεοτόκου, στο πάνω τμήμα. Ο εικονογραφικός τύπος εμφανίζεται και σε άλλες δύο παραλλαγές όσον αφορά την ενδυμασία του Χριστού, που επιτείνουν τον εσχατολογικό του χαρακτήρα, με αντιπροσωπευτικότερα παραδείγματα τις εικόνες της Πινακοθήκης Τρετιακώφ και της Συλλογής Βελιμέζη[7].

Το εικονογραφικό σχήμα της Βρεφοκρατούσας Θεοτόκου στην εικόνα του Μετσόβου εμφανίζει μεγάλη διάδοση και κατά την ύστερη μεταβυζαντινή περίοδο. Στην πλειονότητα των σχετικών παραδειγμάτων, ωστόσο, κυριαρχούν η σαφής προτίμηση στη γερμένη κεφαλή της Παναγίας κι όχι του Χριστού, η έμφαση στο τριγωνικό άνοιγμα του μαφορίου της Θεοτόκου μπροστά στο στήθος, καθώς και στα κοσμήματα των ενδυμάτων του Ιησού, που πιθανόν μιμούνται τη διακόσμηση νεκροκρέβατου[8]. Τα τρία αυτά στοιχεία διατηρούνται και στην εικόνα της Συλλογής Αβέρωφ, με τα κοσμήματα στο ιμάτιο του Βρέφους να έχουν απλοποιηθεί σε σχηματοποιημένα ανθέμια. Η χαρακτηριστική στην εικόνα όρθια στάση του Ιησού, με τα πόδια λυγισμένα στα γόνατα προς τον κορμό, τα ενδύματα και η επιγραφή στο φωτοστέφανο χαρακτηρίζουν μεταγενέστερα έργα, κυρίως εργαστηρίων της Βόρειας Ελλάδας. Ενδεικτικά, αναφέρω την εικόνα της Θεοτόκου «*Κυρίας τῶν Ἀγγέλων*», των αρχών του 18ου αιώνα, από το ναό του Αγίου Γεωργίου στο Βουλγαρέλι Άρτας, καθώς και εικόνα του 1715-1716 με την επωνυμία «*Ἡ Περίβλεπτος*» από το ναό του Αγίου Βασιλείου στην Άρτα[9]. Ανθίβολο με παράσταση της Βρεφοκρατούσας Θεοτόκου παρόμοια με την εικόνα του Μετσόβου, από εργαστήριο Χιονιαδιτών ζωγράφων, μαρτυρεί την ευρεία διάδοση του τύπου στην θρησκευτική ζωγραφική της Ηπείρου κυρίως κατά τον 19ο αιώνα[10]. Το εικονογραφικό σχήμα, ωστόσο, της Βρεφοκρατούσας της Συλλογής Αβέρωφ φαίνεται να αντιγράφει σχεδόν πιστά εικονογραφικό τύπο Παναγίας με την επωνυμία «*Ἡ Βατοπεδινή*», όπως αυτός αναπαράγεται σε χαλκογραφίες του 1763 του Βενετού χαράκτη Giulian Zuliani, που σήμερα φυλάσσονται σε ιδιωτική συλλογή στην Αθήνα[11]. Η περίτεχνη απόδοση των διακοσμητικών στοιχείων στο μαφόριο της Θεοτόκου, η όρθια στάση του Χριστού στην αγκαλιά της μητέρας του, η διαμόρφωση του ιματίου χαμηλά στους μηρούς, ο ένσταυρος ενεπίγραφος φωτοστέφανος, το κλειστό ευαγγέλιο αντί για το ειλητό, που συνήθως κρατά το Βρέφος, ακόμη και το εξεζητημένο φυτικό κόσμημα που ορίζει τα μετάλλια των επιγραφών στο ύφος του μπαρόκ είναι πανομοιότυπα στη χαλκογραφία και την εικόνα[12]. Η χρήση χαλκογραφιών που έχουν τυπωθεί στο Άγιο Όρος ή έχουν φτάσει εκεί από τη Δύση, ως προτύπων στη ζωγραφική των φορητών εικόνων, είναι πρακτική με μεγάλη διάδοση σε καλλιτεχνικά εργαστήρια του βορείου ελλαδικού χώρου, από τον 18ο αιώνα έως και τις αρχές του 20ού αιώνα. Με τον τρόπο αυτό, οι ζωγράφοι ανταποκρίνονται στο αίτημα των καιρών για ανανέωση των ζωγραφικών τους τρόπων, διασφαλίζοντας παράλληλα τη νομιμότητα των συνθέσεών τους από την άποψη του δόγματος[13]. Σε ανεπτυγμένο Βορειοελλαδικό εργαστήριο των αρχών του 19ου αιώνα θα μπορούσε να αποδοθεί και η εικόνα της Συλλογής Αβέρωφ. Τα έντονα χρώματα, η προσπάθεια απόδοσης ρεαλιστικών φυσιογνωμικών χαρακτηριστικών, το μαλακό πλάσιμο και η έμφαση στη διακόσμηση των ενδυμάτων, ενισχύουν αυτή την απόδοση.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Για τον εικονογραφικό τύπο και τις παραλλαγές του, βλ. Grabar 1975. Μπαλτογιάννη 2000, 139-141. Pentcheva 2006, 109-143.
2. Σωτηρίου 1956-1958, 170, εικ. 186.
3. Για διεξοδική μελέτη της καταγωγής του τύπου, βλ. Βοκοτόπουλος 1990, 13-14, αρ. 6.
4. Tatić-Djurić 1976. Chatzidakis 1974, 180. Βλ. και την εικόνα αρ. 1 στον παρόντα κατάλογο.
5. Βλ σχετικά *Εικόνες Κρητικής Τέχνης* 1993, 557-558, αρ. 207 (Χρ. Μπαλτογιάννη), όπου και όλη η σχετική βιβλιογραφία.
6. Για την εικόνα της μονής Γωνιάς, βλ. Μπορμπουδάκης 1985, 126-127, αρ. 17. Για την εικόνα στην Κέρκυρα, βλ. Βοκοτόπουλος 1990, 13-14, αρ. 6, εικ. 6. Για την εικόνα της Πάντοβας, βλ. Χατζηδάκη 1993, 50, αρ. 9. Για την εικόνα της Βιέννης, βλ. *Ikonen* 1993, 245, αρ. 56, εικ. 35 (K. Czerwenka-Papadopoulos). Για τις εικόνες του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου, του Μουσείου Μπενάκη και των ιδιωτικών συλλογών στην Αθήνα, βλ. αντίστοιχα Μπαλτογιάννη 1994, 230-231, αρ. 64 και 232, αρ. 65 (όπου η διεξοδικότερη μελέτη του τύπου). *Ikonen* 1993, 244, αρ. 54, εικ. 33 (K. Czerwenka-Papadopoulos). *Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Τέχνη* 1986, 114-117, αρ. 115 (Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου). Χατζηδάκη 1997, 84-85, αρ. 4.
7. Στον εικονογραφικό τύπο της εικόνας της Πινακοθήκης Τρετιακώφ, όπως και σε εικόνα του Μουσείου Ερμιτάζ, ο νεαρός Χριστός φορά ιμάτιο χωρίς χιτώνα με ζώνη, σύμβολο του Χριστού Αρχιερέα. Βλ. *Εικόνες Κρητικής Τέχνης* 1993, 333-334, αρ. 4 (Y. Piatnitsky) και 427-428, αρ. 75 (G. Sidorenko). Στην εικόνα της Συλλογής Βελιμέζη, το ιμάτιο στη μορφή του Ιησού αφήνει ακάλυπτο το χιτώνα και πέφτει χαμηλά γύρω από τη μέση. Βλ. Χατζηδάκη 1997, 66-73, αρ. 1, όπου και εξαντλητική αναφορά στην καταγωγή του τύπου.
8. Από την πληθώρα σχετικών παραδειγμάτων, βλ. ενδεικτικά Καρακατσάνη 1980, 55, εικ. 41, 136, εικ. 130, 186, εικ. 214, 187, εικ. 213, 199, εικ. 255 και 254, 200, εικ. 257, 201, εικ. 264 και 234, εικ. 374, όπου εικόνες που παρουσιάσουν τη μεγαλύτερη εικονογραφική συνάφεια με την εικόνα της Συλλογής Αβέρωφ.
9. Παπαδοπούλου, Τσιάρα 2008, 231 και 199, αντίστοιχα.
10. Κατσελάκη, Νάνου 2009, 246-253, αρ. 19. *Anthivola* 2011, 38-39, αρ. 7 (A. Katselaki).
11. Παπαστράτου 1986, Β΄, 419, αρ. 447 και 421, αρ. 448.
12. Για διεξοδική ανάλυση του όρου και το συσχετισμό του με καλλιτεχνικά εργαστήρια της Βόρειας Ελλάδας, βλ. τις εικόνες αρ. 29 και 48 στον παρόντα κατάλογο.
13. Τούρτα 1999, 78-79.

47. Άγιος Σπυρίδων

Σε ενιαίο σανίδι απλώνεται προετοιμασία χωρίς ύφασμα για τα χρώματα αβγοτέμπερας της ζωγραφικής επιφάνειας. Ο άγιος Σπυρίδων προβάλλεται επάνω σε κάπως οξειδωμένο σκούρο γαλάζιο κάμπο, που έχει πρασινωπή απόχρωση. Η παράσταση περιβάλλεται στην παρυφή από δύο ταινίες, χρυσή εσωτερικά και μαύρη εξωτερικά. Ο άγιος εικονίζεται έως κάτω από την οσφύ, υπερήλικας ασπρογένης με διχαλωτή γενειάδα και ρυτίδες στο πρόσωπο. Κρατεί στο ένα χέρι κεραμίδι που αποσυντίθεται σε φωτιά και νερό, ενώ με το άλλο συγκρατεί ανοικτό ευαγγέλιο. Φορά επισκοπικά άμφια, στιχάριο με χρυσογραφημένα επιμάνικα, ροδόχρωμο χρυσοΰφαντο σάκκο με τρέσες στις παρυφές των μανικιών, απ' τις οποίες κρέμονται δύο κωδωνίσκοι, γαλάζιο ωμοφόριο με χρυσούς σταυρούς και τρέσες στις άκρες, γαλάζιο επιγονάτιο με παρυφή διακοσμημένη με κίτρινο και λευκό, που αποδίδουν χρυσοκέντημα, και χρυσοποίκιλτη μίτρα στην κεφαλή. Επάνω από το ωμοφόριο φέρει ασημένιο σταυρό με σταγονόσχημες ακτίνες ανάμεσα στα σκέλη, που κρέμεται από χρυσή αλυσίδα. Ο φωτοστέφανός του είναι χρυσός και ορίζεται από λευκή γραμμή. Στις δύο πάνω γωνίες σημειώνεται η επωνυμία «*Ὁ ἅγιος Σπυρίδων*», ενώ το ευαγγέλιο φέρει τη μεγαλογράμματη επιγραφή: «*οὕτω λαμψά|τω τὸ φῶς | ἡμῶν ἔμ|προσθεν | τῶν ἀνθρό|πων ὅπως | ἴδωσιν ἡ|μῶν τὰ κα|λὰ ἔργα κ(αὶ) | δοξάσου|σιν τὸν πα|τέρα ἡμῶν | τὸν ἐν τοῖς | οὐρανοῖς*» (Ματθ. ε΄ 16). Πάνω από τον αριστερό ώμο του αγίου σημειώνεται με λευκό χρώμα σε μικρογράμματη γραφή η υπογραφή του ζωγράφου με χρονολογία: «*διὰ χειρὸς | Θεοδοσίου | 1826 | ἰανουαρίου 2*». Μέχρι την πρόσφατη συντήρηση της εικόνας το ξύλο έφερε τρεις ισχνές ρωγμές και τοπικές ρηγματώσεις από δύο ρόζους, ενώ κάτω δεξιά υπήρχε δείγμα παλαιότερου βερνικιού.

Ο άγιος εικονίζεται «*γέρων μακροδιχαλογένης*», σύμφωνα με την *Ἑρμηνεία*[1], με λευκά μακριά μαλλιά, που διακρίνονται πίσω και κάτω από τη μίτρα, και με καλοχτενισμένη λευκή γενειάδα που φτάνει έως το στήθος. Με έντονο σκιοφωτισμό αποδίδονται φυσιοκρατικά τα χαρακτηριστικά του προσώπου, με τις τονισμένες ρυτίδες στο συνοφρυωμένο μέτωπο, τα κάπως θλιμμένα στρογγυλά μάτια με το έντονο πλάγιο βλέμμα, το κάπως περίτεχνα διαμορφωμένο αφτί. Τα ρόδινα χείλια είναι σφιγμένα, για να τονιστεί ίσως η αποφασιστικότητα της όψης του αγίου. Τα ενδύματα, φορτωμένα με διάκοσμο που φαίνεται να αντιγράφει πραγματικά άμφια, δεν αναδεικνύουν τη σωματικότητα του γέροντα ιεράρχη, αλλά απλώς καλύπτουν την εύσαρκη μορφή του. Τα φώτα είναι λίγα και με ζωγραφικό τρόπο απλώνονται επάνω στο σταρόχρωμο προπλασμό, αναδεικνύοντας τους όγκους στα γυμνά μέλη, ιδίως στις ρυτίδες του μετώπου, στις παρειές και στις αρθρώσεις των δακτύλων. Χαρακτηριστική είναι η φροντίδα στην απόδοση των νυχιών και των γραμμών των χεριών, ιδίως στο εσωτερικό της παλάμης στο δεξιό καρπό. Αντίθετα, γρήγορη και πρόχειρη είναι η χρήση των χρυσών, ωχροκίτρινων και λευκών πινελιών που αποδίδουν τις χρυσοκλωστές στα υφάσματα.

Ξενίζει εδώ η εικόνιση του αγίου Σπυρίδωνα, του τόσο δημοφιλούς θαυματουργού ιεράρχη της Εκκλησίας, κυρίως διότι στην κεφαλή φέρει μίτρα και όχι την τυπική του σκούφια από ψάθα, την οποία φορούσε από όταν ήταν βοσκός στην πατρογονική Άσκια της Κύπρου και που συνέχισε να φορά και μετά τη χειροτονία του ως επισκόπου Τριμυθούντος[2]. Η τιμή και προσκύνηση προς τον άγιο ξεκίνησε από την Κύπρο, μετά την κοίμησή του γύρω στα μέσα του 4ου αιώνα, αλλά διαδόθηκε σε όλη την αυτοκρατορία μετά τη μεταφορά του λειψάνου του στην Κωνσταντινούπολη κατά τα τέλη του 7ου αιώνα[3]. Το 1456 το λείψανό του φυγαδεύτηκε ως κειμήλιο της οικογένειας Καλοχαιρέτη – και μετέπειτα της οικογένειας Βούλγαρη – στην Κέρκυρα, όπου σταδιακά απέβη ο πολιούχος και προστάτης άγιός της[4]. Στην Κρητική και την Επτανησιακή ζωγραφική ο ιεράρχης εικονίζεται συνήθως στηθαίος ή ένθρονος αλλά πάντοτε κατ' ενώπιον[5] κι όχι

Αρ. ευρ. ΙΜΤΜ 64
Διαστ.: 62,9 εκ. μήκος, 47,5 εκ. πλάτος, 1,6 εκ. πάχος
ΖΩΓΡΑΦΟΣ: Θεοδόσιος από τα Ιωάννινα, 1826
ΣΥΝΤΗΡΗΣΗ: Εργαστήρια Συντήρησης Μουσείου Μπενάκη, 2002 (Χ. Γραμματικός)
ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΗ: Παπαδοπούλου 1990, 263 αρ. 29

όπως εδώ, με ελαφρά στροφή προς τα δεξιά, που κρύβει σχεδόν το δεξί χέρι, και το πρόσωπο εικονίζεται σχεδόν κατά τα τρία τέταρτα.

Η εικόνα αποτελεί ένα επίσημο πορτραίτο του αγίου ως επισκόπου που προβάλλεται σε γαλάζιο κάμπο, σαν να έχει αντιγραφεί από τοιχογραφία. Τα άμφια είναι τα συνήθη για έναν ιεράρχη των μεταβυζαντινών χρόνων: ο σάκκος, ο χρυσοΰφαντος κοντός χιτώνας με τα πλατιά μισομάνικα που συνδέονται με κωδωνίσκους, πέρασε στο εκκλησιαστικό βεστιάριο μόνο στους τελευταίους βυζαντινούς χρόνους και δεν είχε γενικευτεί για όλους τους επισκόπους μέχρι τον 18ο αιώνα[6], όπως και το ωμοφόριο με τη συγκεκριμένη μορφή[7], αλλά κυρίως η μίτρα, που γενικεύτηκε μετά τα είκοσι πρώτα έτη του 17ου αιώνα για τους αρχιερείς[8].

Η επισημότητα της απεικόνισης του αγίου τονίζεται επιπλέον με τα αντικείμενα που κρατά. Το κεραμίδι, που αποσυντέθηκε στα υλικά από τα οποία είχε κατασκευαστεί, αποτελεί ενθύμηση του θαύματος που τελέστηκε από τον άγιο στην Α΄ Οικουμενική Σύνοδο της Νίκαιας και συντέλεσε στην οριστική καταδίκη της αίρεσης του Αρείου· μολονότι δεν αναφέρεται στους παλαιότερους *Βίους* του αγίου[9], ωστόσο μνημονεύεται σε κείμενα σχετικά με τη ζωή του, την τύχη των λειψάνων του και τα θαύματά του, που εκδίδονται στη Βενετία μετά τα μέσα του 17ου αιώνα[10]. Η εικόνιση του θαύματος αυτού απαντά ωστόσο ως δευτερεύον επεισόδιο ήδη στην παλαιότερη σωζόμενη βιογραφική εικόνα του αγίου, που ζωγραφίστηκε το 1595 από τον Κερκυραίο ζωγράφο Εμμανουήλ Τζανφουρνάρη και σήμερα φυλάσσεται στο Ελληνικό Ινστιτούτο της Βενετίας[11]. Από τον 17ο αιώνα κι εξής το θαύμα συμπεριλαμβάνεται στην απεικόνιση της Συνόδου της Νίκαιας, είτε σε βιογραφικές εικόνες του αγίου[12], είτε σε αυτοτελείς πίνακες[13]. Το ανοικτό ευαγγέλιο, που κρατεί ο άγιος, φέρει ασυνήθιστη επιγραφή που υπομιμνήσκει την ακέραιη στάση ζωής των αποστόλων, και κατ' επέκταση των κληρικών, αλλά και όλων των χριστιανών εν γένει, καθώς τονίζει ότι οι καλές πράξεις είναι το φως που θα θαμπώσει τους ανθρώπους και θα αποτελέσει την αιτία για να δοξαστεί το όνομα του Θεού. Ενδεχομένως οι παλαιότερες κατά έναν αιώνα και πλέον κατηχήσεις του Ηλία Μηνιάτη και του κύκλου του θα μπορούσαν να θεωρηθούν ως η θεωρητική βάση για την επιλογή ενός τέτοιου σπάνια απαντώμενου χωρίου ως κειμένου του ευαγγελίου της εικόνας[14].

Ο ζωγράφος Θεοδόσιος, που υπογράφει συχνά με τον απαντώμενο εδώ τύπο («*διὰ χειρὸς Θεοδοσίου*»), καταγόταν από τα Ιωάννινα και έχει φιλοτεχνήσει τοιχογραφίες και εικόνες σε ναούς που βρίσκονται στους σημερινούς νομούς Ιωαννίων και Θεσπρωτίας κατά το α΄ μισό του 19ου αιώνα (μνείες ανάμεσα στα έτη 1809 και 1845)[15]. Η τέχνη του, αστικού ύφους και λόγιων καταβολών, χαρακτηρίζεται από μια προσπάθεια σύζευξης παραδοσιακών και νεωτερικών στοιχείων[16], όπως τα βλέπουμε και στην εικόνα: το πλάσιμο του προσώπου και των γυμνών μελών γίνεται σύμφωνα με τον παραδοσιακό τρόπο, αλλά με ιδιαίτερη φροντίδα στην απόδοση ρεαλιστικών χαρακτηριστικών, όπως στις ρυτίδες, που ολοκληρώνεται με την απεικόνιση εντυπωσιακών αμφίων, σύμφωνα με τις επιταγές της σύγχρονής του πρακτικής. Δεν αποκλείεται στις επιλογές του αυτές να έπαιξε ρόλο και η αναζήτηση εικονιστικών προτύπων για τον άγιο σε χαλκογραφίες της εποχής, όπως για παράδειγμα αυτό που διασώζει χαρακτική πλάκα της μονής Χελανδαρίου του Αγίου Όρους, του 1811, όπου ο άγιος εικονίζεται με επισκοπικά άμφια και μίτρα στην κεφαλή[17].

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Παπαδόπουλος-Κεραμεύς 1909, 154.
2. Βλ. *ΘΗΕ* 11 (1967) 390-397 (ΓΔ. Μεταλληνός). *LChrI* 8 (1976) 387-389 (C. Weigert). *Άγιος Σπυρίδων* 2007.
3. Βλ. σχετικά Μπίθα 1996-1997, 251-253 με την παλαιότερη βιβλιογραφία, και πρόσφατα Bakalova, Lazareva 2006, 434-435. *Άγιος Σπυρίδων* 2007, 31-37, 81-85.
4. Μπίθα 1996-1997, 253-254. Bakalova, Lazareva 2006, 435 κεξ.
5. Βλ. Μπίθα 1996-1997. Χατζηδάκη 1997, 346-351, αρ. 46.
6. Θεοχάρη 1986, 14-15 και 1990, 237.
7. Θεοχάρη 1986, 18 και 1988, 195.
8. Θεοχάρη 1986, 19 και 1990, 242.
9. Βλ. Van den Ven 1953, 27-34, για τη συμμετοχή του αγίου στην Α΄ Οικουμενική Σύνοδο, χωρίς ωστόσο να μνημονεύεται το θαύμα της κεραμίδας.
10. Βλ. Μπίθα 1996-1997, 253-254, για τα σχετικά βιογραφικά κείμενα του αγίου από τον 17ο αι. κεξ.
11. Chatzidakis 1962, 93-98, αρ. 62, πίν. 46-47. Μπίθα 1996-1997, 256-262, εικ. 1.
12. Μπίθα 1996-1997, 276-277, πίν. Β΄, αρ. 6γ.
13. Παπαδόπουλος-Κεραμεύς 1909, 171. Walter 1991-1992, 217-218, αρ. 3 και 7. Η παλαιότερη σωζόμενη απεικόνιση της Συνόδου της Νίκαιας, στην οποία ο άγιος κρατά την αποσυντιθέμενη κεραμίδα, φαίνεται ότι είναι μια Επτανησιακή εικόνα του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου (αρ. ευρ. 1726), του 17ου αι. (βλ. Walter 1991-1992, 213-214, εικ. 5).
14. Πρβλ. Μηνιάτης 1804, 294: «Τώρα, ὅταν ἐσὺ δίδῃς, χαρίζῃς, ἐξοδιάζῃς, σκορπίζῃς διὰ ἐκεῖνα ὁποῦ ὀρέγεσαι, ὁποῦ εἶναι τὰ εἴδωλα τῶν ἐπιθυμιῶν σου [...] δίδεις ἐκεῖ ὁποῦ δὲν πρέπει. Διατί τὰ χαρὶζῃς τῷ διαβόλῳ· ἀλλὰ ὅταν δίδῃς διὰ τὸ θυσιαστήριον, ἤγουν διὰ νὰ κτισθῇ μία ἐκκλησία, διὰ νὰ ἀνακαινισθῇ ἕνα Μοναστήριον [...], διὰ νὰ τραφῇ ἕνα ὀρφανόν, δίδεις ἐκεῖ ὁποῦ πρέπει, διατὶ τὰ χαρὶζεις τῷ ἀληθινῷ Θεῷ». Πρβλ. και Κασίνης 1998, 148.
15. Χατζηδάκης 1987, 302.
16. Για την τάση αυτή στη ζωγραφική, που αναφαίνεται κυρίως μετά το 1830, βλ. Γραίκος 2008, 25.
17. Παπαστράτου 1986, Α΄, 291, αρ. 312.

48. Άγιος Γεώργιος Δρακοντοκτόνος και σκηνές του βίου του

Αρ. ευρ. ΙΜΤΜ 35
Διαστ.: 139,5 εκ. μήκος, 70,7 εκ. πλάτος, 3,2 εκ. πάχος
ΖΩΓΡΑΦΟΣ: Δημήτριος, 1843
ΣΥΝΤΗΡΗΣΗ: Εργαστήρια Συντήρησης Μουσείου Μπενάκη, 2002 (Ν. Σμυρνάκης)
ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΗ: Αδημοσίευτη

Το κεντρικό τμήμα της σύνθεσης καταλαμβάνει παράσταση του αγίου Γεωργίου έφιππου δρακοντοκτόνου στον εικονογραφικό τύπο της εικόνας αρ. 28 του παράντα καταλόγου, με την οποία παρουσιάζει, ωστόσο, σημαντικές διαφορές. Η πόλη Λασία, στην οποία εκτυλίσσεται το θαυμαστό γεγονός, απεικονίζεται εδώ στον καθιερωμένο συνοπτικό εικονογραφικό τύπο της τειχισμένης πόλης-κάστρου. Από εκεί προβάλλει ο βασιλιάς Σέλβιος, συνοδεία ενός αξιωματικού του στρατού του, προσφέροντας συμβολικά με απλωμένο χέρι τα κλειδιά της πόλης στον άγιο. Στην πάνω αριστερή γωνία της σύνθεσης, η μορφή του Χριστού Παντοκράτορα επιφαίνεται μέσα από νεφέλες, με κατακόκκινο χιτώνα, σκούρο γαλάζιο ιμάτιο και τη σφαίρα του κόσμου στο αριστερό του χέρι, και ευλογεί τον άγιο. Αντίστοιχα, στην δεξιά γωνία της σύνθεσης, άγγελος με ξεδιπλωμένο ειλητό, που φέρει μισοσβησμένη επιγραφή δοξαστικού περιεχομένου, τον στεφανώνει. Ο φωτοστέφανος των τριών μορφών ορίζεται από κόκκινη και λευκή γραμμή στο χρυσό βάθος. Επιγραφή με λευκούς μικρούς ελληνικούς χαρακτήρες ταυτίζει τον άγιο: «*Ὁ ἅγιος Γεώρ(γιο)ς*».

Τη σύνθεση συμπληρώνουν, στο κάτω τμήμα της εικόνας, οκτώ σκηνές μαρτυρίου και θαυμάτων του αγίου σε κυκλικά διάχωρα μέσα σε μπαρόκ πλαίσιο ροκάιγ που σχηματίζει ανεστραμμένο Π[1]. Οι σκηνές αποδίδονται συνοπτικά, μόνο με τους πρωταγωνιστές και εξαιρετικά λιτό φυσικό και αρχιτεκτονικό τοπίο. Από τα δεξιά προς τα αριστερά, αναγνωρίζουμε, με σχετική ασφάλεια, διαδοχικά τις εξής:

1. Η αποτομή με ξίφος του αγίου,
2. Ο άγιος διαφυλάσσεται αβλαβής, αν και έχει εξαναγκαστεί να πιει θανατηφόρα φάρμακα,
3. Ο άγιος ρίχνεται στον ασβέστη,
4. Η θαυματουργική διάσωση του αγίου από τον άγγελο,
5. Ο φυλακισμένος άγιος ανασταίνει το βόδι του Γλυκέριου,
6. Ο άγιος υπομένει το βάρος λίθινης πλάκας στο στήθος.

Η 7η και η 8η σκηνή φέρουν εκτεταμένες φθορές που δεν επιτρέπουν την ταύτισή τους με ακρίβεια. Θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι απεικονίζουν την ανάσταση νεκρού από τον προσευχόμενο άγιο ή την ομολογία πίστης της βασίλισσας Αλεξάνδρας. Στο κέντρο του πλαισίου που περιβάλλει τα μετάλλια, μόλις διακρίνεται με λευκούς μικρούς Ελληνικούς χαρακτήρες, η επιγραφή: «*Ἐποίει τοῦ τζ[- - -] Δημητρίου*» και η χρονολογία, «*, αωμγ΄*» (1843).

Ο εικονογραφικός κύκλος του αγίου Γεωργίου βασίζεται σε πηγές που ανάγονται έως και τον 5ο αιώνα. Σύμφωνα με τον Συμεών τον Μεταφραστή, που αποκρυσταλλώνει προηγούμενες παραλλαγές του βίου του αγίου, ο Γεώργιος υπήρξε αξιωματικός στο ρωμαϊκό στρατό του Διοκλητιανού, που μαρτύρησε και θανατώθηκε για την πίστη του. Η πραγματική ταυτότητα του αγίου, ωστόσο, χάνεται στην παράδοση των λαών της χριστιανικής Ανατολής[2]. Ο κύκλος από τη ζωή και το μαρτύριο του αγίου Γεωργίου εισάγεται στη μνημειακή ζωγραφική τον 11ο αιώνα και στις φορητές εικόνες από τα τέλη του 12ου ή τις αρχές του 13ου αιώνα. Η επιλογή των σκηνών που εικονογραφούνται από τους ζωγράφους ποικίλλει, ενώ ο αριθμός και η εικονογραφία τους αποκρυσταλλώνονται κατά τον 14ο αιώνα με την προσθήκη του επεισοδίου της δρακοντοκτονίας[3]. Όσον αφορά τη μεταβυζαντινή εικονογραφία, σύμφωνα με το κείμενο της *Ἑρμηνείας* του Διονυσίου του εκ Φουρνά, οι σκηνές της εικόνας της Συλλογής Αβέρωφ – μαζί με το μαρτύριο στον τροχό και την ομολογία πίστης του αγίου μπροστά στον Διοκλητιανό – είναι εκείνες που κατά κανόνα θα πρέπει να συμπεριλαμβάνονται σε αυτούς[4].

Τα πρωιμότερα γνωστά παραδείγματα μεταβυζαντινών φορητών βιογραφικών εικόνων του αγίου ανάγονται στον 15ο αιώνα. Ενδεικτικά, αναφέρουμε εικόνα από τη Ρόδο με τη σκηνή της δρακοντοκτονίας στο κεντρικό διάχωρο και επεισόδια του βίου στην

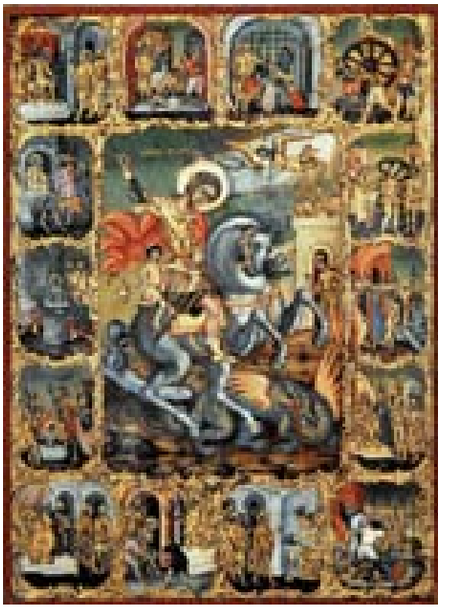
παρυφή, που φαίνεται ότι ακολουθεί πιστά το εικονογραφικό πρότυπο που καθιερώνει ο Κρητικός ζωγράφος Άγγελος Ακοτάντος τον 15ο αιώνα, καθώς και εικόνα με τον άγιο ολόσωμο και μετωπικό, σήμερα στο Μουσείο Μπενάκη, και 14 σκηνές στο πλαίσιο[5]. Μόνο τέσσερις από αυτές περιλαμβάνονται στην εικόνα του Μετσόβου.

Νέα εικονογραφικά στοιχεία, που υιοθετούνται και εδώ, εισάγονται κατά τον 16ο αιώνα στις βιογραφικές εικόνες του αγίου. Ο νεαρός αιχμάλωτος από τη Μυτιλήνη που θαυματουργά διασώζεται από τον άγιο, εικονίζεται στο πίσω μέρος του αλόγου του, ενώ άγγελος ή, εναλλακτικά, ο Παντοκράτορας αναφαίνονται από τεταρτοκύκλιο ουρανού και στεφανώνουν τον έφιππο άγιο με το στεφάνι του μαρτυρίου[6]. Παράλληλα, οι βιογραφικές σκηνές γίνονται πολυπρόσωπες και περισσότερο αφηγηματικές. Ενδεικτικά, αναφέρουμε εικόνα των αρχών του 16ου αιώνα στο Μουσείο Ζακύνθου, στην οποία εμφανίζεται το μοτίβο με τον άγγελο, καθώς και έργο του τέλους του ίδιου αιώνα στη Γενεύη, στο οποίο Παντοκράτορας σε προτομή στεφανώνει τον άγιο[7]. Τα δύο μοτίβα εμφανίζονται μαζί στην εικόνα της Συλλογής Αβέρωφ, ωστόσο, από τις σκηνές του βίου μόνο τέσσερις είναι κοινές με τα έργα αυτά.

Οι καινοτομίες που εισάγει ο Μιχαήλ Δαμασκηνός σε βιογραφική εικόνα του αγίου Γεωργίου στη Μητρόπολη της Κέρκυρας (β΄ μισό του 16ου αιώνα), επηρεασμένος από Ιταλικά πρότυπα, δεν θα βρουν μιμητές από ζωγράφους σύγχρονους και μεταγενέστερους. Πράγματι, στις εικόνες του 17ου θα παρατηρηθεί στροφή στα εικονογραφικά πρότυπα του 15ου αιώνα[8]. Χαρακτηριστικά, σημειώνουμε εικόνα από τη Συλλογή Λοβέρδου στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, καθώς και Μελκιτική εικόνα του 1666, στις οποίες ο ευρύς βιογραφικός κύκλος διατηρείται, αλλά η μορφή του Παντοκράτορα έχει αντικατασταθεί από τεταρτοκύκλιο ουρανού μόνο με το χέρι του Θεού[9]. Το εικονογραφικό στοιχείο απουσιάζει παντελώς από πρωιμότερη εικόνα στην Πάτμο, ενώ σε δύο εικόνες της ίδιας περιόδου, από την Πάρο και τη Ρόδο, επανεμφανίζεται η μορφή του Παντοκράτορα[10]. Στην πρώτη μάλιστα από αυτές, εικονογραφείται και η εξαιρετικά σπάνια σκηνή της κατάποσης δηλητηρίου από τον άγιο ενώπιον του αυτοκράτορα, ενώ στη δεύτερη εικονογραφούνται δύο μόνο βιογραφικές σκηνές.

Επιλογή μικρού αριθμού σκηνών συνοδεύει την κεντρική παράσταση του αγίου Γεωργίου δρακοντοκτόνου ήδη από τα μέσα του 16ου αιώνα[11]. Σε έργο του ζωγράφου Ανδρέα Καραντηνού στην Κεφαλονιά, οι βιογραφικές σκηνές περιορίζονται στο κάτω και το πάνω τμήμα, ενώ σε εικόνα του 18ου αιώνα επίσης από την Κεφαλονιά, μόνο στην πάνω ζώνη[12]. Οι παραλλαγές στην επιλεκτική εικονογράφηση του βίου του αγίου ποικίλλουν κυρίως κατά την όψιμη μεταβυζαντινή περίοδο, όπως φανερώνει εικόνα του 18ου αιώνα στην Τήνο, στην οποία ο βιογραφικός κύκλος εικονογραφείται σε σταυρόσχημη διάταξη[13]. Σε εικόνα του 1779 στο ίδιο νησί, οι σκηνές τοποθετούνται σε μετάλλια που σχηματίζουν στο κάτω μέρος ανεστραμμένο Π[14]. Το έργο μοιράζεται με την εικόνα της Συλλογής Αβέρωφ και άλλες ομοιότητες, όπως τη μορφή του Χριστού μέσα σε νεφέλες στο αριστερό τμήμα της σύνθεσης και τον άγγελο με το ξεδιπλωμένο ειλητό που στεφανώνει τον καβαλλάρη άγιο, επιμέρους θέματα που η ταυτόχρονη παρουσία τους είναι σπάνια και χαρακτηρίζει παραστάσεις του έφιππου αγίου Γεωργίου κυρίως της όψιμης μεταβυζαντινής περιόδου[15]. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί μια λαϊκού ύφους αφιερωματική εικόνα σε ιδιωτική συλλογή της Ελβετίας, στην οποία μάλιστα εικονογραφείται σε δύο σειρές επιλογή από τον κύκλο του βίου και του μαρτυρίου του αγίου[16].

Στην ίδια περίοδο παραπέμπουν η τεχνοτροπία αλλά και η τεχνική της εικόνας του Μετσόβου. Η ελεύθερη μορφοπλαστική αντίληψη στην απόδοση τόσο του κεντρικού θέματος όσο και των σκηνών, καθώς και επιμέρους στοιχεία, όπως το μνημειακό μέγεθος της κεντρικής μορφής, το στρογγυλό εύσαρκο πρόσωπο με το ενιαίο, φωτεινό, σχεδόν λευκό πλάσιμο και την αμήχανη έκφραση, η έντονη διακοσμητικότητα και οι πολλές χρυσογραφίες συνάδουν με τη χρονολόγηση της εικόνας στα μέσα του 19ου αιώνα. Τεχνοτροπικά, το έργο σχετίζεται άμεσα με τη ζωγραφική των Γαλατσιάνων καλλιτεχνών



48.1. Τήνος, βιογραφική εικόνα του Αγίου Γεωργίου του ζωγράφου Χατζηλαμπρινού Σμυρναίου

της Βόρειας Ελλάδας που, με τη σειρά της, είναι στενά συνυφασμένη με την αγιογραφική τέχνη του Αγίου Όρους[17].

Στον ίδιο συσχετισμό οδηγεί και ο τρόπος με τον οποίο αποδίδεται το τοπίο, που παραπέμπει στη λαϊκή τοπιογραφία του 19ου αιώνα[18]. Ανάλογη με την εποχή είναι και η διαμόρφωση του διακοσμητικού πλαισίου στις σκηνές βίου του αγίου (εικ. 48.1)[19]. Θυμίζοντας αραβούργημα και επιμένοντας στη μανιεριστική επανάληψη του ίδιου κυματοειδούς μοτίβου, αποτελεί παραλλαγή του λεγόμενου ''νεοελληνικού μπαρόκ'', κυρίως της δεύτερης περιόδου από τα μέσα του 18ου και κατά τον 19ο αιώνα, όταν εμπλουτίζεται με έντονα ροκοκό στοιχεία[20]. Το νέο διακοσμητικό σύστημα που διαδίδεται στην κοσμική και θρησκευτική ζωγραφική των Βαλκανίων από περιοδεύουσες συντεχνίες ζωγράφων της Μακεδονίας και της Ηπείρου, γρήγορα θα εμπλουτίσει και τη ζωγραφική των φορητών εικόνων αλλά και, σε μεγάλο βαθμό, την εκκλησιαστική ξυλογλυπτική σε ναούς και καθολικά μονών[21]. Ο άγιος Γεώργιος της Συλλογής Αβέρωφ προσφέρει ένα εξαίρετο ύστερο παράδειγμα του ρυθμού σε λαϊκότερη, πιο απλουστευμένη, εκδοχή του.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Για την καθιέρωση του εικονογραφικού σχήματος στη βυζαντινή εικονογραφία, βλ. Patterson-Ševčenko 1999 και Papamastorakis 2007.
2. Για τα σχετικά με το βίο του αγίου κείμενα, βλ. *BHG* 669y-691y. Για το κείμενο του Συμεών Μεταφραστή, βλ. *PG* 115, 141-162. Delehaye 1902, 623-626. Για τις αρχαιότερες πηγές της βιογραφίας του αγίου, βλ. Krumbacher 1911. Delehaye 1909. Cumont 1936. Κύκλος της ζωής και του μαρτυρίου του αγίου αναπτύχθηκε στην αγιολογική παράδοση της Αρμενίας, αλλά και της Νουβίας. Βλ., ενδεικτικά, Budge 1888. Peeters 1910. Frend 1982. Browne 1998. Για πλήρη κατάλογο των σχετικών κειμένων και σχολιασμό τους, βλ. Mark-Weiner 1977, 27-28 και Canart 1982.
3. Βλ. σχετικά Walter 2003, 109-144.
4. Για την περιγραφή του Διονυσίου, βλ. Παπαδόπουλος-Κεραμεύς 1909, 183-184. Για λεπτομερή περιγραφή των σκηνών, βλ. *Μέγας Συναξαριστής*, 346-364.
5. *Εικόνες Κρητικής Τέχνης* 1993, 532, αρ. 181 (Η. Κόλλιας). Κουτσίκου 2007. Η εικόνα του Μουσείου Μπενάκη παρουσιάζει, τόσο εικονογραφικά όσο και τεχνοτροπικά, σημαντικές ομοιότητες με σύνθετο έργο Αγιορείτικου εργαστηρίου του τέλους του 17ου αι. Βλ. σχετικά Καλαμαρτζή-Κατσαρού, Παπαμαστοράκης, Ταβλάκης, Χρυσοχοΐδης 1998, 271-281, εικ. 146.
6. Παράλληλα, δεν λείπουν κατά την ίδια περίοδο οι λιτές, ισορροπημένες συνθέσεις που ανακαλούν συντηρητικότερα πρότυπα του 15ου αι. Βλ. ενδεικτικά εικόνα της ίδιας περιόδου από τη Σαντορίνη (Μπεντερμάχερ-Γερούση 1990, 405, αρ. 1, πίν. 189).
7. Μυλωνά 1998, 210-211, αρ. 78. Frigerio-Zeniou, Lazović, Martiniani-Reber 2006, 38-42, αρ. 10 (St. Frigerio-Zeniou).
8. Για την εικόνα του Δαμασκηνού, βλ. Βοκοτόπουλος 1990, 50-51, αρ. 26, εικ. 29, 30, 128-133.
9. Βασιλάκη 1985-1986, 258-259, εικ. 15. Tschilingirov 1979, εικ. 281.
10. Χατζηδάκης 1977, 161, αρ. 134, πίν. 177. Αλιπράντης 1999, 49-51, εικ. 16. *Εικόνες Κρητικής Τέχνης* 1993, 536-537, αρ. 187 (Μ. Σιγάλα).
11. Βλ. εικόνα του 16ου αι. στο Ελληνικό Ινστιτούτο της Βενετίας, η οποία αποτελεί και το αρχαιότερο σχετικό παράδειγμα (Chatzidakis 1975, 38-39, αρ. 19, πίν. 10).
12. Μοσχόπουλος 1989, 99, εικ. 144 και 1996, 173, εικ. 398.
13. Γκερέκος 2008, 116-118.
14. Στο ίδιο, 309-310. Παράλληλα, την ίδια εποχή διατηρείται και η πιο συντηρητική διάταξη του βιογραφικού κύκλου. Πρβλ. βιογραφική εικόνα του αγίου από γαλλική ιδιωτική συλλογή των αρχών του 18ου αι. στο *Visages de l' icône* 1995, αρ. 32.
15. Για την παρουσία των δύο στοιχείων ταυτόχρονα σε όψιμα μεταβυζαντινά έργα, βλ. ενδεικτικά Καρακατσάνη 1980, 159, αρ. 170 και 174.
16. *Collections suisses* 1968, αρ. 135.
17. Ζάρρα 2006, 120-123.
18. Τσιγαρίδας 2002, *σποράδην*, ιδιαίτ. 329.
19. Εντελώς παρόμοια διατύπωση παρουσιάζουν τα διάχωρα των σκηνών του βιογραφικού κύκλου σε εικόνα των αρχών του 19ου αι. του ζωγράφου Χατζηλαμπρινού Σμυρναίου στην Τήνο, βλ. Γκερέκος 2008, 90-101. Στο έργο αυτό περιλαμβάνονται και όλα τα επεισόδια που εικονογραφούνται στην εικόνα της Συλλογής Αβέρωφ.
20. Γαρίδης 1996, 19-26.
21. Γαρίδης, 1996, 50 (για τη διάδοση του ρυθμού στη Μακεδονία), 46 (για την Ήπειρο) και 75-76 (για την εισαγωγή του στη θρησκευτική εικονογραφία). Ειδικά για τη διάδοσή του στην εκκλησιαστική ξυλογλυπτική, βλ. Μακρής 1991, 1095-1099.

49. Παναγία Βρεφοκρατούσα με Αγίους

Αρ. ευρ. ΙΜΤΜ 39
Διαστ.: 47 εκ. μήκος, 34,5 εκ. πλάτος, 4,7 εκ. πάχος.
ΖΩΓΡΑΦΟΣ: ιερέας Ζήκος, 1847
ΣΥΝΤΗΡΗΣΗ: Εργαστήρια Συντήρησης Μουσείου Μπενάκη, 2002 (Α. Καλλιγά)
ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΗ: Αδημοσίευτη

Μέσα σε ωοειδή και τραπεζιόσχημα διάχωρα, που ορίζονται από περίτεχνο πλοχμό επάνω σε σκούρο μπλε γαλάζιο κάμπο, εικονίζεται σειρά αγίων σε ζώνες, με προεξάρχουσα τη Βρεφοκρατούσα Θεοτόκο. Πράγματι, στο κέντρο της ανώτερης ζώνης και σε μεγαλύτερου μεγέθους διάχωρο, παριστάνεται η Παναγία να βαστάζει στο αριστερό της χέρι τον μικρό Χριστό και να κρατά χρυσό ένσταυρο σκήπτρο στο δεξί. Φορά πρασινογάλαζο χιτώνα με χρυσά επιμάνικα, πλούσια πτυχωμένο κεραμιδί μαφόριο με χρυσή ταινία και άσπρες στιγμές στην παρυφή, χρυσό στέμμα στην κεφαλή. Ο Χριστός, επίσης με στέμμα, κρατά ειλητό στο αριστερό του χέρι και τη σφαίρα του κόσμου στο δεξί. Ίχνη χρώματος μας επιτρέπουν να συμπεράνουμε ότι φορούσε κόκκινο χιτώνα, ιμάτιο και τον αυτοκρατορικό λώρο. Εκατέρωθεν του διάχωρου, κόκκινα παραπετάσματα κρέμονται από χρυσά στηρίγματα.

Στην αμέσως κατώτερη ζώνη παριστάνονται ο άγιος Χαράλαμπος στα αριστερά, με πλήρη ιερατική ενδυμασία και, δεξιά, ο άγιος Νικόλαος ως αρχιερέας. Ο Χαράλαμπος φέρει το δεξί σε στάση ευλογίας μπροστά στο στήθος και κρατά ανοιχτό ευαγγέλιο στο αριστερό χέρι. Επάνω στα εξώφυλλα του κώδικα ζωγραφίζονται προτομές, ενδεχομένως του Χριστού και της Θεοτόκου. Ο άγιος φορά σκούρο γαλανό στιχάριο, κόκκινο φαιλόνιο, χρυσά επιμάνικα, χρυσό και διακοσμημένο με μικρογραφίες επιτραχήλιο και επιγονάτιο. Ο Νικόλαος ευλογεί με υψωμένο το δεξί και κρατά κλειστό ευαγγέλιο στο αριστερό του χέρι. Φορά σκούρο γαλάζιο στιχάριο, κόκκινο φαιλόνιο, χρυσά επιμάνικα, χρυσό επιτραχήλιο και επιγονάτιο, στολισμένα με φυτικά κοσμήματα και μικρογραφίες, και λευκό ωμοφόριο με μαύρους σταυρούς. Στο κέντρο της σύνθεσης, ακριβώς κάτω από την παράσταση της Βρεφοκρατούσας, εικονίζονται μετωπικοί οι άγιοι Βασίλειος και Αθανάσιος να ευλογούν με υψωμένο το δεξί και να κρατούν χρυσούς κλειστούς κώδικες με το αριστερό. Ο Βασίλειος φορά κόκκινο στιχάριο, χρυσοκόσμητο επιτραχήλιο, πράσινο σάκκο με διάλιθη χρυσή ταινία στην παρυφή, ένσταυρο ωμοφόριο και μίτρα. Ο Αθανάσιος εικονίζεται με γαλάζιο στιχάριο, χρυσοκόσμητο επιτραχήλιο, κόκκινο σάκκο με διάλιθη χρυσή ταινία στην παρυφή, ένσταυρο ωμοφόριο και μίτρα.

Στις γωνίες της κατώτερης ζώνης τοποθετούνται αντωπά σε τραπεζοειδή διάχωρα οι άγιοι Γεώργιος και Δημήτριος. Καλπάζουν έφιπποι με πλήρη στρατιωτική περιβολή, φονεύουν με το δόρυ τους αντίστοιχα το δράκοντα και γηραιό άνδρα, τον τσάρο των Βουλγάρων Ιωαννίτζη, γνωστό στους Βυζαντινούς ως Σκυλογιάννη[1]. Οι δύο άγιοι παριστάνονται σε πανομοιότυπους εικονογραφικούς τύπους, με ελάχιστες διαφορές: ο μανδύας του αγίου Γεωργίου είναι κόκκινος και το άλογό του λευκό, ενώ ο άγιος Δημήτριος φορά πράσινο μανδύα που ανεμίζει πίσω του και καβαλικεύει καστανοκόκκινο άλογο. Οι φωτοστέφανοι των αγίων ορίζονται με διπλή εγχάρακτη γραμμή και λευκή ταινία στο γαλάζιο κάμπο. Το έδαφος ορίζεται με πράσινη και κεραμιδί ταινία με διαβαθμίσεις. Μικρογράμματες επιγραφές σε λευκό χρώμα ταυτίζουν τις μορφές. Τα συμπιλήματα «*Μ(ήτη)ρ Θ(εο)ῦ*» και «*Ἰ(ησοῦ)ς Χ(ριστό)ς*», επίσης σε λευκό χρώμα, συνοδεύουν τις μορφές της Παναγίας και του Χριστού. Στο κεντρικό ωοειδές διάχωρο της κάτω ζώνης, επάνω στον κόκκινο κάμπο, διαβάζουμε με μικρούς, λευκούς χαρακτήρες την αφιερωματική επιγραφή: «*Δέησις τοῦ δού|λου σου Ἀθανασ(ίου) | διὰ χειρὸς Παπᾶ | Ζήκου, 1847*». Ξυλόγλυπτο χρυσωμένο πλαίσιο, σύγχρονο της παράστασης, περιβάλλει την εικόνα.

Στη σύνθεση κυριαρχεί η κεντρική παράσταση της Θεοτόκου Βρεφοκρατούσας: το σύμπλεγμα της ένθρονης Παναγίας και του Χριστού αποδίδεται σε μεγαλύτερη κλίμακα. Τα κόκκινα παραπετάσματα υπογραμμίζουν περαιτέρω την πρωτεύουσα θέση των δύο μορφών στην ιεραρχία των αγίων που απεικονίζονται. Εικονογραφικά, η παράσταση ακολουθεί τον τύπο της Βρεφοκρατούσας Θεοτόκου της εικόνας αρ. 6 του παρόντα καταλόγου. Τα στοιχεία που τη διαφοροποιούν είναι το στέμμα και το σκήπτρο στη μορφή της Παναγίας, η σφαίρα του κόσμου και το σκήπτρο στη μορφή του Χριστού. Κατά παράδοση, στη βυζαντινή εικονογραφία, ο Χριστός κρατεί

σφαίρα στις παραστάσεις της Βρεφοκρατούσας Παναγίας στον τύπο της Madre della Consolazione[2]. Το στέμμα χαρακτηρίζει, κυρίως, απεικονίσεις της Παναγίας με την επωνυμία «*Ἡ Κυρία τῶν Ἀγγέλων*», ενώ το σκήπτρο της Θεοτόκου και η απεικόνιση του Χριστού σ' αυτόν τον εικονογραφικό τύπο φαίνεται να παραπέμπουν σε παραστάσεις Βρεφοκρατούσας στον τύπο «*Ρόδον τὸ Ἀμάραντον*»[3]. Απεικονίσεις της Θεοτόκου με τις επωνυμίες «*Ρόδον τὸ Ἀμάραντον*» και «*Κυρία τῶν Ἀγγέλων*» γνωρίζουν εξαιρετική διάδοση κατά την ύστερη μεταβυζαντινή περίοδο, κυρίως από τον 18ο αιώνα και εξής, σε έργα λαϊκότερου ύφους, όπως άλλωστε είναι και η εικόνα του Μετσόβου. Από τα πολυάριθμα σχετικά παραδείγματα, πλησιέστερα στη Βρεφοκρατούσα της Συλλογής Αβέρωφ βρίσκεται εικόνα του 1850 με τη Θεοτόκο αριστεροκρατούσα και την επωνυμία η «*Κυρία τῶν Ἀγγέλων*» με την υπογραφή του ζωγράφου Δημήτριου Αρμενόπουλου από την Τήνο (εικ.49.1)[4]. Τα δύο έργα βρίσκονται κοντά όχι μόνο εικονογραφικά αλλά και τεχνοτροπικά. Τα χαρακτηρίζει η ίδια διάθεση για διακοσμητικότητα, κυρίως στην απόδοση των περίτεχνων πλαισίων και των ελισσόμενων φυτικών κοσμημάτων, η πλούσια ρέουσα πτυχολογία στα ενδύματα, αλλά και η γλυκερή έκφραση στα πρόσωπα με τα καλογραμμένα χαρακτηριστικά[5].

49.1. Τήνος, εικόνα με την Παναγία «Κυρία των Αγγέλων» του ζωγράφου Δημήτριου Αρμενόπουλου

Ευρεία διάδοση, κυρίως από το 1700 και εξής, γνωρίζει η απεικόνιση του αγίου Χαραλάμπους, καθώς και των έφιππων αγίων Γεωργίου και Δημητρίου. Σε πληθώρα φορητών εικόνων, τριπτύχων και χαρακτικών, στο πλαίσιο της εκκλησιαστικής τέχνης του συρμού, ο άγιος Χαράλαμπος παριστάνεται ως επίσκοπος, στον καθιερωμένο από τη ζωγραφική της Μακεδονίας εικονογραφικό τύπο. Οι δύο στρατιωτικοί άγιοι, κατά κανόνα απεικονίζονται, με παρόμοια εικονογραφία, στην κάτω ζώνη πολυπρόσωπων συνθέσεων, συνήθως με τη Βρεφοκρατούσα[6]. Από τα σχετικά παραδείγματα, πιο κοντά στον τρόπο που παριστάνονται οι τρεις άγιοι στην εικόνα του Μετσόβου είναι η απεικόνισή τους σε διευρυμένη παράσταση Δέησης με τη Θεοτόκο Βρεφοκρατούσα σε ιδιωτική συλλογή των Ηνωμένων Πολιτειών της Αμερικής. Το έργο, που χρονολογείται στα μέσα του 18ου αιώνα, είναι ενδεικτικό για τις καλλιτεχνικές τάσεις στην τέχνη των φορητών εικόνων κατά τον 18ο και τον 19ο αιώνα, κυρίως όσον αφορά πολυπρόσωπες συνθέσεις[7].

Η εικόνα της Συλλογής Αβέρωφ φαίνεται να αποτελεί ένα από τα πληρέστερα σχετικά παραδείγματα. Αντιπροσωπευτικές κατηγορίες αγίων (ιεράρχες, επίσκοποι, στρατιωτικοί άγιοι) εκπροσωπούνται σε αυτή, ενώ η προβεβλημένη θέση που δίνεται στον άγιο Αθανάσιο θα πρέπει να σχετίζεται με τον ομώνυμο παραγγελιοδότη του έργου. Ο ιερέας Ζήκος, ο ζωγράφος της εικόνας, υπήρξε ένας από τους ικανότερους εκπροσώπους των Χιονιαδιτών αγιογράφων, αξιόλογης συντεχνίας λαϊκών ζωγράφων με κέντρο το χωριό Χιονιάδες της Κόνιτσας[8], και το χρονολογημένο έργο του εκτείνεται στην Ήπειρο, τη Μακεδονία και τη Θεσσαλία από την τρίτη έως την έκτη δεκαετία του 19ου αιώνα. Εμφανή σε αυτό είναι ο λαϊκός ρεαλισμός, η έντονη διακοσμητικότητα, τα μπαρόκ και ροκοκό στοιχεία, χαρακτηριστικά που απαντούν και στην εικόνα του Μετσόβου.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Βλ. τις εικόνες αρ. 13, 28 και 48 στον παρόντα κατάλογο.
2. Για διεξοδική μελέτη της καταγωγής και της ερμηνείας του τύπου, βλ. Μπαλτογιάννη 1994, 273-280. Βλ. και την εικόνα αρ. 2 στον παρόντα κατάλογο.
3. Για τον εικονογραφικό τύπο και παραδείγματα, βλ. Πάλλας 1971.
4. Γκερέκος 2008, 176.
5. Για τη λαϊκή εκδοχή του μπαρόκ ύφους, βλ. την εικόνα αρ. 46 στον παρόντα κατάλογο.
6. Βλ. ενδεικτικά Μπαλτογιάννη 1985, 84, αρ.147, πίν. 202 και 90, αρ. 166, πίν. 168. *Συλλογή Τσολοζίδη* 2001, 69, αρ. 85 (Α. Τούρτα) και Τούρτα 1999, 75, αρ. 6. Για διεξοδική ανάλυση της εικονογραφίας του αγίου Χαραλάμπους, βλ. Μπαλτογιάννη 1985, 44, αρ. 46, πίν. 48 και 44, αρ. 47, πίν. 49. Βασιλάκη 1985-1986.
7. Gouma-Peterson 1993-1994.
8. Για τους Χιονιαδίτες, βλ. κυρίως Μακρής 1981. *Εκ Χιονιάδων* 2004. Κατσελάκη, Νάνου 2009, 21-44, ιδιαίτ. 26-31.

50. Σύναξη των Αρχαγγέλων

Αρ. ευρ. ΙΜΤΜ 37
Διαστ.: 49 εκ. μήκος, 37,4 εκ. πλάτος, 2 εκ. πάχος
ΖΩΓΡΑΦΟΣ: Μαργαρίτης Μακριντζιώτης, 1850
ΣΥΝΤΗΡΗΣΗ: Εργαστήρια Συντήρησης Μουσείου Μπενάκη, 2002 (Χ. Γραμματικός)
ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΗ: Παπαδοπούλου 1990, 262, αρ. 11

Στην εικόνα παριστάνεται η σημαντικότερη γιορτή προς τιμήν των Αρχαγγέλων, η Σύναξη των Ασωμάτων. Η Σύναξη αναφέρεται στο απόκρυφο βιβλίο Αποκάλυψις Μωυσέως ή Διήγησις και πολιτεία Αδάμ και Εύας που χρονολογείται τον 1ο αιώνα, σύμφωνα με τα οποία ο Αρχάγγελος Μιχαήλ προέτρεψε όλα τα ουράνια τάγματα να συμπαραταχθούν με τον Μιχαήλ και να προσκυνήσουν την εικόνα του Θεού κατά την προσταγή του[1]. Η εικόνα του Μετσόβου αποδίδει το επεισόδιο συνοπτικά, καθώς ιστορούνται μόνο οι τρεις Αρχάγγελοι Μιχαήλ, Γαβριήλ και Ραφαήλ, σε μια αυστηρά συμμετρική σύνθεση. Οι δύο ζωγραφίζονται όρθιοι σε κίνηση τριών τετάρτων, ενώ η κεντρική μορφή του Ραφαήλ στέκεται μετωπική. Οι φτερωτές δυνάμεις βρίσκονται στον ουρανό, όπως δηλώνει το μπλε χρώμα του βάθους και οι νεφέλες επάνω στις οποίες πατούν, καθώς κρατούν σε χρυσό μετάλλιο το Άγιο Μανδήλιο. Στο πάνω μέρος της γράφεται με μεγάλα γράμματα η επιγραφή της παράστασης με μελάνι από ανοικτή ώχρα: «*Ἡ Σύναξις τῶν Ἀρχαγγέλων*». Ο αγιογράφος δεν υπολόγισε σωστά το μέγεθος των γραμμάτων για το πλάτος της εικόνας, με αποτέλεσμα το δεύτερο γάμμα στη λέξη «*Ἀρχαγγέλων*» να τοποθετηθεί σε μικρότερη κλίμακα μέσα στο πρώτο και τα δύο τελευταία γράμματα να γραφούν σε μικρότερη κλίμακα πάνω από το λάμδα.

Αριστερά εικονίζεται ο αρχιστράτηγος Μιχαήλ, ο οποίος κρατεί ρομφαία στο ένα χέρι και με το άλλο συγκρατεί το κεντρικό κυκλικό μετάλλιο. Φορά κοντό χρυσοπράσινο χιτώνα, χρυσό φολιδωτό θώρακα, που απολήγει σε χρυσά πτερύγια γύρω στη μέση και φέρει στο δεξί του μπράτσο επωμίδα που μιμείται προσωπείο. Τα πόδια του καλύπτονται από γαλάζιες δρομίδες και φορεί χρυσές μπότες, ενώ κόκκινος μακρύς μανδύας πορπώνεται στο δεξιό του ώμο με χρυσό κόσμημα σε μορφή άνθους. Πάνω από το φωτοστέφανό του το κεφαλαίο γράμμα «*Μ*» δηλώνει το όνομά του. Ο Γαβριήλ, δεξιά, κρατεί λευκό σκήπτρο που φέρει στην κορυφή σταυρό. Φορά μακρύ σκουροπράσινο χιτώνα και πολυτελές διβητήσιο στολισμένο με χρυσά ανθέμια και ελικοειδείς βλαστούς σε πράσινο φόντο, με χρυσές παρυφές, που δένεται στη μέση με χρυσή ζώνη. Μακρύς μανδύας με πλούσιες πτυχώσεις σε ανοιχτό καφέ χρώμα συγκρατείται στη μέση του στέρνου. Πάνω από το φωτοστέφανό του σημειώνεται το «Γ», αρχικό γράμμα του ονόματός του. Πίσω από το χρυσό μετάλλιο βρίσκεται ο Ραφαήλ συνοδευόμενος από το κεφαλαίο γράμμα «*Ρ*». Ενδεδυμένος με πλούσια μακριά φορέματα σε κόκκινο χρώμα, διακοσμημένα με χρυσά ελικόφυλλα, και ανάλογο λώρο στέκει μετωπικός πίσω από το μετάλλιο. Τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά των τριών αγγελικών μορφών είναι όμοια. Έχουν ωοειδές πρόσωπο, λεπτή μακριά μύτη, καστανά μάτια και μαλλιά μακριά χωρισμένα στη μέση.

Η παράσταση περιτρέχεται από κόκκινη ταινία, που φέρει κάτω αριστερά τη χρονολογία «*1850*» και το όνομα του ζωγράφου σε μικρογράμματη γραφή «*Χεὶρ Μαργαρίτου Μακριντζιώτου*».

Ο συνοπτικός εικονογραφικός τύπος του θέματος της Σύναξης των Ταξιαρχών[2] φαίνεται να διαδίδεται ευρέως κατά τον 19ο αιώνα[3]. Οι πλούσιες ενδυμασίες των Αρχαγγέλων και η ιεραρχική τους τοποθέτηση παραπέμπουν στην αυτοκρατορική εικονογραφία, φαινόμενο σύνηθες σε παραστάσεις του θέματος[4]. Η εκτέλεση της εικόνας είναι μέτρια με αρκετές τεχνικές αδυναμίες, ανάμεσα στις οποίες συγκαταλέγονται η αδέξια προοπτική απόδοση του Αρχαγγέλου Ραφαήλ, που μοιάζει να στέκεται ψηλότερα από τις άλλες μορφές, ο υπερβολικά αθλητικός πλατύς λαιμός του, καθώς και η άχαρη απόδοση του λυγισμένου δεξιού χεριού του Μιχαήλ. Το πραγματικό επώνυμο του ζωγράφου ήταν Χατζηαγγελής, και το καλλιτεχνικό ψευδώνυμό του δηλώνει τον τόπο καταγωγής του, τη Μακρινίτσα Πηλίου[5]. Παρά το γεγονός ότι πέθανε σε σχετικά μικρή ηλικία[6], ο Μακριντζιώτης άφησε πίσω του μεγάλο αριθμό εικόνων. Υπήρξε εξαιρετικά παραγωγικός ζωγράφος και έργα του

βρίσκονται σε πολλές εκκλησίες του Πηλίου, της Εύβοιας και του Θεσσαλικού κάμπου[7]. Μάλιστα για να παράγει περισσότερες εικόνες τοποθετούσε σε σειρά πολλές ξύλινες ζωγραφικές επιφάνειες και μετά περνούσε σε αυτές το κάθε χρώμα[8]. Ο Μακριντζιώτης είχε και ικανότητες σκιτσογράφου[9].

Το έργο συγκαταλέγεται στην νεότερη Πηλιορείτικη εκκλησιαστική ζωγραφική, η οποία, αν και διατηρεί ένα συντηρητικό χαρακτήρα, είναι ελεύθερη από τις αυστηρές δεσμεύσεις της βυζαντινής τέχνης και παρουσιάζει λιτές και εύρυθμες συνθέσεις, όπως αυτή της εικόνας του Μετσόβου, με πλούσια ωστόσο διακοσμητικότητα και έντονα χρυσοποίκιλτα χρώματα.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Αγουρίδης 1981, 203. Κουκιάρης 1989, 39.
2. Για βυζαντινά παραδείγματα, βλ. Κουκιάρης 1989, 209, 214, 216, 217, 229, 233, 234, 238, 241, 242, 244. Ο κύκλος των Αρχαγγέλων πρέπει να δημιουργήθηκε ήδη κατά την προεικονομαχική περίοδο, στην τέχνη όμως από τα γνωστά μνημεία που έχουν διατηρηθεί απαντά από τον 10ο αι., συγκεκριμένα στο ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ (965-969) στο Çavuşin της Καππαδοκίας. Βλ. Κουκιάρης 1989, 187. Για μεταβυζαντινές απεικονίσεις του θέματος, βλ. Κουκιάρης 2006, εικ. 22, 23, 34, 57, 109, 112, 125.
3. Βλ. ενδεικτικά την εικόνα της Σύναξης των Ταξιαρχών του 1855, από το ναό του Αγίου Αθανασίου στη Λητή Θεσσαλονίκης (*Κατάλογοι Εικόνων* 2004, 196, πίν. 195).
4. Βλ. Χατζηδάκης 1977, 142.
5. Μακρής 1976, 148. Ο πατέρας του ήταν προεστός της Μακρινίτσας που έκανε εμπόριο με το Βόλο και τα Τρίκαλα.
6. Ο Μακριντζιώτης πέθανε στα 1872. Βλ. στο ίδιο.
7. Περισσότερα από 350 έργα του έχουν καταγραφεί σε σπίτια και εκκλησίες του Πηλίου. Βλ. στο ίδιο.
8. Στο ίδιο.
9. Στο ίδιο.

51. Άγιος Αντώνιος

Αρ. ευρ. ΙΜΤΜ 40
Διαστ.: 38 εκ. μήκος, 30,1 εκ. πλάτος, 2 εκ. πάχος
ΖΩΓΡΑΦΟΣ: Γ. Ματσούκης, 1871
ΣΥΝΤΗΡΗΣΗ: Εργαστήρια Συντήρησης Μουσείου Μπενάκη, 2002 (Β. Πασχάλης)
ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΗ: Παπαδοπούλου 1990, 264, αρ. 37

Σε ενιαία σανίδα, ελαφρά κυρτωμένη και με συρταρωτά τρέσα στην πίσω πλευρά, απλώνεται προετοιμασία γύψου για το χρυσό κάμπο και τα χρώματα της ζωγραφικής. Η παράσταση περιβάλλεται από κόκκινη ταινία, εν μέρει επιζωγραφισμένη, που εσωτερικά ορίζεται με λευκή γραμμή. Ο άγιος Αντώνιος εικονίζεται *«γέρων κοντοδιχαλογένης»*[1] ολόσωμος, ορθός και μετωπικός να πατά σε ανοικτοκάστανο έδαφος και να προβάλλεται στο χρυσό κάμπο. Με το υψωμένο δεξί του χέρι ευλογεί και στο αριστερό κρατά πατερίτσα και ανοικτό προς τα κάτω ειλητό με την μεγαλογράμματη επιγραφή: *«ἴδον ἐγὼ | τὰς παγί|δας τοῦ | διαβόλου | ἁπλωμένας | ἐπὶ τὴν γῆν»*[2]. Πατά στο αριστερό πόδι και αναπαύει το δεξί, ενώ το βλέμμα του κατευθύνεται πλάγια, προς τα δεξιά κάτω. Φορά ωχροκάστανο χειριδωτό χιτώνα, κόκκινο μανδύα, κουκούλι και ανάλαβο σκουρογάλανο, δερμάτινη ζώνη στη μέση και φαιά υποδήματα. Ένας λευκός σταυρός είναι σαν να έχει κεντηθεί στο κουκούλι ακριβώς πάνω από το μέτωπο. Ο φωτοστέφανος του αγίου φέρει στικτό διάκοσμο από ελικωτό χυμώδη βλαστό και ορίζεται στην παρυφή από ανάγλυφη σειρά στιγμών. Στο πίσω επίπεδο του κάμπου, ζωγραφίζονται λιβάδια με χλόη και χαμηλή βλάστηση, που αποδίδονται σε αποχρώσεις του ανοικτού πράσινου και του καστανού, μπροστά από δύο χιονισμένα βουνά, που τοποθετούνται στα άκρα στο βάθος. Εκατέρωθεν της κεφαλής του αγίου με κόκκινα γράμματα σημειώνεται η κεφαλαιογράμματη επωνυμία: *«ὁ ἅγιος Ἀντώνιος»*. Κάτω αριστερά γράφεται με καλλιγραφημένα μικρά γράμματα η επιγραφή του συνονόματου αφιερωτή της εικόνας και η υπογραφή του ζωγράφου: *«δέησις τοῦ δούλου τοῦ Θεοῦ ἀντωνίου | Φαρακλοῦ πότ' Ἀθανασίου. | 1871 Γ. Ματσούκης ἐποίει»*.

Ο προπλασμός του προσώπου είναι καστανός, οι φωτισμένες επιφάνειες απλώνονται σε μεγάλη έκταση και τα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά αποδίδονται με ζωγραφικό τρόπο, φτάνοντας σε σημείο να μοιάζουν σχεδόν ρεαλιστικά. Οι ρυτίδες του μετώπου, τα φουσκώματα της μύτης, οι γραμμές των εκφράσεων στις παρειές πάνω από το μουστάκι, τα σταχτιά φρύδια και γένεια, όλα συμβάλλουν στην απόδοση της καλοκάγαθης μορφής του ασκητή που θέλγει με το ρεαλισμό και την ιδεαλιστική του ομορφιά, η οποία αντανακλά την εσωτερική αταραξία και την πνευματική του γλυκύτητα.

Ο δημοφιλής όσιος της αιγυπτιακής ερήμου Αντώνιος[3] εικονίζεται για πρώτη ίσως φορά στο συγκεκριμένο εικονογραφικό τύπο στην Κρητική ζωγραφική του 16ου αιώνα, όπως διασώζουν οι εικόνες του ζωγράφου Δημητρίου ιερέως στο Μουσείο Ζακύνθου[4] και του Μιχαήλ Δαμασκηνού από το Α΄ Δημοτικό Νεκροταφείο της Κέρκυρας[5]. Τον ίδιο τύπο υιοθετεί αργότερα και ο Εμμανουήλ Τζάνες σε βιογραφική εικόνα του αγίου, που φέρει υπογραφή του ζωγράφου και χρονολογία 1645, από το ναό της Παναγίας των Ξένων στο ίδιο νησί[6]. Στις πολύ γνωστές εικόνες της πρώην Συλλογής Χαροκόπου (σήμερα στο Κοργιαλένειο Μουσείο του Αργοστολίου) με υπογραφή του Ανδρέα Παβία[7], της Συλλογής Λοβέρδου με πλαστή υπογραφή του Εμμανουήλ Λαμπάρδου και τη χρονολογία 1611[8], καθώς και σε μία άλλη στην ίδια συλλογή με την πλαστή υπογραφή του Φιλόθεου Σκούφου[9], ο άγιος κρατεί πατερίτσα στο ένα χέρι και ενεπίγραφο ειλητό στο άλλο, χωρίς αυτά να εξέχουν από το περίγραμμα της μορφής του. Ο εικονογραφικός τύπος του αγίου με τα χέρια απλωμένα, όπως στην εικόνα μας, υιοθετείται παραλλαγμένος ως προς την ύπαρξη ή όχι πατερίτσας και ως προς το υψωμένο αριστερό χέρι του αγίου σε έργα του 17ου και του 18ου αιώνα, όπως σε εικόνες των συλλογών Οικονομόπουλου[10] και Πετσόπουλου[11], καθώς και σε κεντρικό φύλλο τριπτύχου του Μουσείου Μπενάκη[12], που φέρει τη χρονολογία 1746. Ανάλογα είναι τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά του αγίου σε Κρητικές εικόνες που χρονολογούνται τον 18ο και τον 19ο αιώνα, όπως αυτή της μονής Γωνιάς, με τη χρονολογία 1772, και εκείνη της μονής Αρκαδίου με επιζωγραφήσεις στο πρόσωπο και τα ενδύμα-

τα του αγίου που έγιναν το 1850[13]. Ο ζωγράφος Γ. Ματσούκης, πιθανώς μακρινός συγγενής του Επτανήσιου Γεράσιμου Ματσούκη του 18ου αιώνα[14], είναι γνωστός και από δεσποτική εικόνα του τέμπλου του Αγίου Μηνά στα Δρακοπουλάτα της Κεφαλονιάς με τον επώνυμο άγιο έφιππο να περιτριγυρίζεται από σκηνές του βίου του[15]. Και τα δύο γνωστά έργα του καθιστούν φανερή την τάση του ζωγράφου για την τοποθέτηση των μορφών σε ειδυλλιακά τοπία της Μεσογείου και την απόδοσή τους με ακαδημαϊκή ομορφιά και έντονη ροπή στο ρεαλισμό.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Βλ. Παπαδόπουλος-Κεραμεύς 1909, 162.
2. Το ίδιο κείμενο συνιστάται, κάπως παραλλαγμένο, σε μεταγενέστερη σημείωση του χειρόγραφου κώδικα της *Ερμηνείας* του Διονυσίου του εκ Φουρνά. Στο ίδιο, σημ. 1.
3. Βλ. σχετικά *ΘΗΕ* 2 (1963) 965-975 (Α.Κ. Αρβανίτης). *LChrI* 5 (1973) 205-217 (E. Sauser).
4. Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1997, 80-83, αρ. 13.
5. Βοκοτόπουλος 1990, 47-48, αρ. 24, εικ. 124.
6. Στο ίδιο, 108-109, αρ. 72, εικ. 51.
7. Χατζηδάκη 1983, 30-31, αρ. 19. *Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή τέχνη* 1986, 111-112, αρ. 110 (Ν. Χατζηδάκη). Μοσχόπουλος 1989, εικ. 55.
8. Myslivec 1935, 224, πίν. VII.2. Ξυγγόπουλος 1957, 207, σημ. 10. Χατζηδάκης, Δρακοπούλου 1997, 263, αρ. 1, εικ. 168. Για την πλαστότητα της υπογραφής, βλ. Χατζηδάκης, Δρακοπούλου 1997, 145, αρ. 1 και σημ. 56, με την προηγούμενη βιβλιογραφία. Έχω την εντύπωση ότι η χρονολογία είναι επιζωγραφισμένη για δεύτερη φορά.
9. Στο ίδιο, 207, πίν. 52.1. Για την πλαστότητα της υπογραφής, βλ. Βοκοτόπουλος 1990, 48, σημ. 9.
10. Μπαλτογιάννη 1985, 66, αρ. 89, πίν. 71.
11. Petsopoulos 1987, 83, αρ. 71.
12. Ξυγγόπουλος 1936, 93, αρ. 69, πίν. 48.
13. Passarelli 2003, 194, αρ. G16, εικ. 227 και 179, αρ. A16, εικ. 206, αντίστοιχα.
14. Πιομπίνος 1984, 240.
15. Μοσχόπουλος 1996, 67, εικ. 145. Η εικόνα φέρει υπογραφή και χρονολογία «*διὰ χειρὸς Γερασίμου Ματσούκη 1857 ἰουνίου 20 ,εα΄*».

52. Ανάσταση

Αρ. ευρ. ΙΜΤΜ 36
Διαστ.: 49,8 εκ. μήκος, 37 εκ. πλάτος, 1,8 εκ. πάχος
ΖΩΓΡΑΦΟΣ: Ζήσης Ιωάννου(;) Σαμαριναίος, 1879
ΣΥΝΤΗΡΗΣΗ: Εργαστήρια Συντήρησης Μουσείου Μπενάκη, 2002 (Στ. Στασινόπουλος και Gr. Bokov)
ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΗ: Παπαδοπούλου 1990, 262, αρ. 5

Η Ανάσταση προβάλλεται επάνω σε ωχροκίτρινο κάμπο και εκτυλίσσεται σε πεδινό με χαμηλή βλάστηση τοπίο. Η κεντρική μορφή του Χριστού, που ορίζει τον κάθετο άξονα της σύνθεσης, υψώνεται θριαμβευτικά μέσα σε σύννεφα πάνω από σπασμένη σαρκοφάγο. Γυμνός, με μόνο το λευκογάλανο περίζωμα και ρόδινο μανδύα που ανεμίζει, ευλογεί με υψωμένο το δεξί και κρατά στο αριστερό ένσταυρο αναστάσιμο λάβαρο. Λευκές δέσμες φωτός εκλύονται από τον ένσταυρο, επίσης, χρυσό φωτοστέφανο, που ορίζεται με κόκκινο κύκλο. Μπροστά από τη σαρκοφάγο, σε πρώτο επίπεδο, τρεις Ρωμαίοι στρατιώτες με πανοπλίες από φύλλο ασημιού και με κόκκινους και γαλάζιους μανδύες, εκφράζουν με έντονες χειρονομίες το φόβο και την έκπληξή τους. Στο βάθος της σκηνής, στα αριστερά, εικονίζεται σε μικρογραφία το «Χαίρε» των Μυροφόρων. Άγγελος καθισμένος στη σπασμένη πλάκα του ταφικού μνημείου υποδέχεται δύο γυναίκες, δείχνοντας με το δεξί του χέρι στην ανοιγμένη σαρκοφάγο και με το αριστερό στον αναστημένο Χριστό. Ο ασημένιος χιτώνας του φέρει ρόδινες πινελιές. Λεπτή ασημένια και παχύτερη κόκκινη ταινία περιβάλλουν την παράσταση. Εκατέρωθεν της κεντρικής μορφής του Χριστού, γράφεται με κόκκινους, μικρούς χαρακτήρες σε δύο μέρη η επιγραφή: «*Ἡ Ἀνάστασις - τοῦ Χριστοῦ*». Η χρονολογία και η υπογραφή του ζωγράφου σημειώνονται επάνω στο πράσινο έδαφος, κάτω από το μεσαίο στρατιώτη: «*1879 Ἰουλίου 13 χεὶρ Ζ[ήση]: Ἰω[άννου] Σα|μαριναίου*».

Η παράσταση ακολουθεί, στην εικονογραφία και τη σύνθεση, τη δυτικού τύπου Ανάσταση, που εισάγεται στη μεταβυζαντινή ζωγραφική, κυρίως των φορητών εικόνων, ήδη από το β΄ μισό του 15ου αιώνα, εκτοπίζοντας βαθμιαία τη βυζαντινή «Εις Άδου Κάθοδο»[1]. Ο εικονογραφικός τύπος κυριαρχεί κατά τον 17ο αιώνα – όχι απόλυτα, ωστόσο – και αναπτύσσεται κυρίως από τον Κρητικό ζωγράφο Ηλία Μόσκο, που ζει και εργάζεται στη Ζάκυνθο κατά το β΄ μισό του αιώνα αυτού[2]. Οι πολυπρόσωπες και αφηγηματικές συνθέσεις του Μόσκου επηρεάζονται από φλαμανδικές και ιταλικές χαλκογραφίες και διαδίδονται ευρέως στα Επτάνησα, κυρίως την Κεφαλονιά και τη Ζάκυνθο[3]. Στην πλήρη ανάπτυξή της, η σύνθεση της Ανάστασης, όπως διαμορφώνεται από τον Μόσκο, περιλαμβάνει κατά κανόνα εκτός από το κεντρικό επεισόδιο με τον Χριστό να βγαίνει από τη σαρκοφάγο, τους στρατιώτες-φρουρούς και ορισμένους αγγέλους, δύο ακόμη αναστάσιμα επεισόδια σε μικρογραφία: το «*Χαῖρε*» των Μυροφόρων και το «*Μή μου ἅπτου*» με τη Μαρία Μαγδαληνή[4]. Ωστόσο, σε ενυπόγραφες συνθέσεις του στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο και τη Συλλογή Τσακύρογλου, ο ίδιος ζωγράφος παραλείπει τα δύο αυτά δευτερεύοντα επεισόδια[5]. Τον τύπο αυτό θα ακολουθήσουν ανώνυμοι αλλά και επώνυμοι ζωγράφοι του 17ου και του 18ου αιώνα, κυρίως στη Ζάκυνθο[6]. Στην πλειονότητα των σχετικών παραστάσεων πρωταγωνιστούν συνηθέστερα άγγελοι ή, πιο σπάνια, οι φρουροί-στρατιώτες[7].

Ο ζωγράφος της εικόνας του Μετσόβου φαίνεται εξοικειωμένος με τα πρότυπα αυτά, τα οποία όμως αποδίδει με το δικό του εντελώς προσωπικό τρόπο. Εικονογραφικά, η κεντρική μορφή του Ιησού υψώνεται πολύ πιο πάνω από το επίπεδο της ανοιγμένης σαρκοφάγου σε σύγκριση και με τα τολμηρότερα ακόμη σχετικά παραδείγματα[8]. Τα νέφη, που στις προηγούμενες παραστάσεις επιτείνουν το δυναμισμό στην κίνηση του Ιησού, ανόργανα αποκομμένα από αυτόν στην εικόνα της Συλλογής Αβέρωφ, υψώνονται πάνω από τη γραμμή εδάφους στο χρυσό κάμπο. Εξίσου σχηματικά αποδίδεται και το ένσταυρο αναστάσιμο λάβαρο. Συγκεκριμένα, ο ζωγράφος φαίνεται να μιμείται, κάπως αδέξια, τον τύπο του λαβάρου με την ανεμίζουσα διχαλωτή άκρη που πρωτοεμφανίζεται σε εικόνα της Ανάστασης που αποδίδεται στον Νικόλαο Καλέργη[9]. Ο άγγελος από το μικρογραφικό επεισόδιο με τις Μυροφόρες λειτουργεί ταυτόχρονα και ως βασικός πρωταγωνιστής-μάρτυρας του γεγονότος στην κεντρική σκηνή, ενώ οι στρατιώτες εκφράζουν, με σχεδόν γραφικό τρόπο στις χειρονομίες τους, την έκπληξη και τον τρόμο τους μπροστά στο γεγονός. Ας προσέξουμε για παράδειγμα, το στρατιώτη που ανασηκώνει σπασμένο κομμάτι του καλύμματος της σαρκοφάγου.

Ο ζωγράφος της εικόνας, πιθανότατα ο Ζήσης Ιωάννου, ανήκει, όπως δηλώνει η υπογραφή του, σε συντεχνία ζωγράφων από τη Σαμαρίνα. Οι Σαμαρινιώτες είναι, μαζί με τους Χιονιαδίτες και τους Καπεσοβίτες, από τις πολυπληθέστερες συντεχνίες ζωγράφων της όψιμης μεταβυζαντινής περιόδου. Συγκροτημένοι με βάση τη συγγένεια και την κοινή τους καταγωγή σε συνεργεία και ομάδες, λαϊκοί και κληρικοί ζωγράφοι από τη Σαμαρίνα δραστηριοποιούνται, ακολουθώντας τους εμπορικούς δρόμους της εποχής, αναλαμβάνοντας παραγγελίες στον ευρύτερο χώρο της Βαλκανικής από την Ήπειρο και τη Μακεδονία έως την Πελοπόννησο και τα Σκόπια[10]. Κέντρο τους, η Σαμαρίνα και, συγκεκριμένα, η μονή της Αγίας Παρασκευής (διακόσμηση με τοιχογραφίες στα τέλη του 18ου αιώνα και στα 1821), στην οποία οι πρώτοι Σαμαρινιώτες διδάσκονται τη ζωγραφική τέχνη από μοναχούς-ζωγράφους της κοινότητας που μαθήτευσαν πιθανότατα σε καλλιτεχνικά εργαστήρια του Αγίου Όρους[11]. Εντονότερη δράση αναπτύσσουν κατά τον ύστερο 18ο και τον 19ο αιώνα, ενώ η υπογραφή τους απαντά σε τοιχογραφημένα σύνολα και φορητές εικόνες μέχρι και τις αρχές του 20ού αιώνα[12]. Ο συγκεκριμένος ζωγράφος θα μπορούσε ίσως να ταυτιστεί με τον Ζήση Ιωάννου Ντόβα, που υπέγραψε εικόνες τέμπλου στο ναό του Αγίου Δημητρίου στο Πρόσβορο Γρεβενών με χρονολογία 1875, και φιλοτέχνησε μαζί με τον Αδάμ Χρήστου Κράια τις τοιχογραφίες του ναού του Αγίου Δημητρίου στο Μεσολούρι Γρεβενών το 1876[13].

Στην εικόνα του Μετσόβου μπορούν να αναγνωριστούν όλα τα βασικά χαρακτηριστικά της τέχνης των Σαμαριναίων. Οι χαλκογραφίες, οι χάρτινες εικόνες και τα φλαμανδικά, κυρίως, χαρακτικά, όπως στην περίπτωση της Ανάστασης που εξετάζεται εδώ, αποτελούν βασική πηγή για τον πλουτισμό της θεματογραφίας τους που παραμένει πιστή στην ορθόδοξη παράδοση, αλλά ανοιχτή σε επιδράσεις από τη Δύση. Οι συνθέσεις τους – νατουραλιστικής, ως επί το πλείστον, υφής θρησκευτικά έργα – διακρίνονται για την έντονη αφηγηματικότητα και τη θεατρικότητά τους, τη διακοσμητική διάθεση και τις έντονες αντιθέσεις λαμπερών χρωμάτων, τις επίπεδες, αδέξιες φόρμες και την εισαγωγή γλαφυρών λαϊκότροπων στοιχείων[14]. Με βάση πρότυπα εξαιρετικής ποιότητας και τέχνης, οι ζωγράφοι της Σαμαρίνας, ανάμεσά τους και ο Ζήσης Ιωάννου της εικόνας της Συλλογής Αβέρωφ, κατορθώνουν να δημιουργήσουν ελκυστικές συνθέσεις, που μεταδίδουν το δογματικό περιεχόμενο της θρησκευτικής θεματογραφίας με αυθορμητισμό, δροσιά και ζωντάνια.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Παλιούρας 1978, 325-397, κυρίως 395-397. Βλ. επίσης Τριανταφυλλόπουλος 2002, 201-202.
2. Χατζηδάκης, Δρακοπούλου 1997, 198-203.
3. Ρηγόπουλος 2006β, Β΄, 152-157, αρ. 2.34.
4. Βλ. εικόνα του Ηλία Μόσκου του 1679 στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο Αθηνών, *Ιεροτελεστία και Πίστη* 1999, 72, αρ. 7 (Χρ. Μπαλτογιάννη).
5. *Σάρκωση του Λόγου* 2008, 66-67, αρ. 29 (Κ.-Φ. Καλαφάτη) και Καρακατσάνη 1980, 80, αρ. 118 και 112, αρ. 119, εικ. στη σ. 111.
6. Βλ. ενυπόγραφη εικόνα του ζωγράφου Ιερεμίου (1666) στη Συλλογή Τσακύρογλου (Καρακατσάνη 1980, 111, αρ. 120, πίν. 77), καθώς και σειρά έργων του 18ου αι. που έχουν αποδοθεί στους Πέτρο Βόσσο, Νικόλαο Καλέργη, Αλέξανδρο Γρυπάρη, αλλά και ανωνύμους ζωγράφους (Ρηγόπουλος 2006β, Β΄, 158 κ.ε., αρ. 2.35-2.37, 2.39, 2.40, 2.43).
7. Ενδεικτικά, βλ. Ρηγόπουλος 2006β, Β΄, 161, αρ.2.38 και 168, αρ. 2.41. Καρακατσάνη 1980, 164, αρ. 190. Μοσχόπουλος 1994, 60, εικ. 78 και 93, εικ. 156 και 131, εικ. 243. Μοσχόπουλος 1996, 76, εικ. 163, για την παρουσία μόνο των αγγέλων στη σκηνή, και Ρηγόπουλος 2006β, Β΄, 170, αρ. 2.42. Μοσχόπουλος 1994, 200, εικ. 407. Μοσχόπουλος 1996, 54, εικ. 115 για τη συμμετοχή μόνο των στρατιωτών στο επεισόδιο.
8. Βλ. για παράδειγμα έργο αγνώστου του 18ου αι. από το ναό της Παναγίας Αναφωνήτριας στο Σκουλικάδο Ζακύνθου, πανομοιότυπο με εικόνα στο Μουσείο Ζακύνθου (Ρηγόπουλος 2006β, Β΄, 166, αρ. 2.40), στο οποίο ο Χριστός υψώνεται δυναμικά πολύ πάνω από την ανοιγμένη σαρκοφάγο.
9. Ρηγόπουλος 2006β, Β΄, 158, αρ. 2.37.
10. Παπαγεωργίου 2004, κυρίως 376-377. Παπαγεωργίου 2010.
11. Παπαγεωργίου 2010, 44-80, 246-247, ιδιαίτ. 48, 79.
12. Μακρής 1991β.
13. Ευχαριστώ τον Ν. Παπαγεωργίου για τις πληροφορίες αυτές.
14. Παπανικολάου 2004. Παπαγεωργίου 2010, 246 κεξ.

53. Άγιος Γεώργιος ο εξ Ιωαννίνων

Αρ. ευρ. ΙΜΤΜ 61
Διαστ.: 30,5 εκ. μήκος, 30,2 εκ. πλάτος, 2,4 εκ. πάχος
19ος αιώνας
ΣΥΝΤΗΡΗΣΗ: Εργαστήρια Συντήρησης Μουσείου Μπενάκη, 2002 (Δ. Δούμας)
ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΗ: Αδημοσίευτη

Η εικόνα έχει φιλοτεχνηθεί σε ενιαίο σανίδι που ενισχύεται πίσω με δύο οριζόντια τρέσα[1]. Κόκκινη ταινία ορίζει την παρυφή της πρόσθιας πλευράς. Μικροαπώλειες της ζωγραφικής επιφάνειας παρατηρούνται κυρίως στις άκρες.

Η παράσταση χωρίζεται σε δύο τμήματα από λεπτή κόκκινη κατακόρυφη ταινία. Στο αριστερό τμήμα εικονίζεται ο άγιος Γεώργιος ο Νέος από τα Ιωάννινα και στο δεξί ο απαγχονισμός του έξω από τα τείχη του Κάστρου. Ο άγιος, με κοντά μαύρα μαλλιά και μουστάκι, κρατά σταυρό στο δεξί και κλαδί φοίνικα στο αριστερό, υπόμνηση της αθανασίας που κέρδισε με το μαρτύριό του. Η λυγερή κορμοστασιά του προβάλλεται σε γαλάζιο κάμπο και σε πράσινο έδαφος. Φορά γιορτινή φορεσιά με γαλάζιο πουκάμισο που κουμπώνει μπροστά με σειρά λευκών κουμπιών, κόκκινο γιλέκο, λευκή φουστανέλλα που δένεται με γαλάζια ζώνη στη μέση, γκέτες και μαύρα υποδήματα. Στην κεφαλή φέρει το τυπικό κόκκινο φέσι με τη μαύρη φούντα. Τον αριστερό του ώμο καλύπτει γαλαζοπράσινος μανδύας που κυματίζει κάτω και πίσω του. Από νέφη στην πάνω δεξιά γωνία προβάλλει ένας άγγελος Κυρίου που τον δείχνει και κρατά στεφάνι με άνθη, το στεφάνι του μαρτυρίου του. Στην πάνω αριστερή γωνία η μεγαλογράμματη επιγραφή με κόκκινο μελάνι: «*ὁ νέος μάρτης | Γεώργιος ὁ ἐξ Ἰ|ωαννίνων*». Στο δεξί τμήμα, ο άγιος εικονίζεται να κρέμεται νεκρός από το γείσο της στέγης ενός μεγάλου ξύλινου, ίσως, κτιρίου με κεραμοσκεπή στην άκρη της λίμνης των Ιωαννίνων. Φορά μόνο το μακρύ εσώρουχό του και μια κάλτσα στο αριστερό του πόδι. Απέναντι εικονίζεται ένας πύργος του Κάστρου, κτισμένος σχεδόν ισοδομικά, στην κορυφή του οποίου τέσσερις μορφές με κόκκινα φέσια κοιτάζουν προς τη μεριά του από μακριά. Κάτω από τον πύργο, μέσα στο νερό της λίμνης μια βάρκα κινείται και δύο άνδρες με κόκκινα φέσια κωπηλατούν. Ανάμσα στα δύο κτίρια σημειώνεται η επιγραφή «*ὁ θάνατος | αὐτοῦ*» και, πιο κάτω, μια σταγόνα από το αίμα του αγίου, που περιβάλλεται από κοκινοκίτρινες ακτίνες φωτός.

Ο Γεώργιος γεννήθηκε το 1808 στο χωριό Τζούρφλι των Γρεβενών και διέμενε στα Ιωάννινα, όπου εργαζόταν ως ιπποκόμος[2]. Από τη σύζυγό του Ελένη απέκτησε ένα γιο, τον Ιωάννη, στα τέλη του 1837. Απαγχονίστηκε στις 17 Ιανουαρίου του 1838, επειδή αρνήθηκε να αλλαξοπιστήσει. Ο βιογράφος του, ο ιερομόναχος Χρύσανθος Λαϊνάς, προφανώς έπαιξε αποφαστιστικό ρόλο στην οργάνωση της τιμής και της προσκύνησής του ως αγίου και μάρτυρος αμέσως μετά τον απαγχονισμό του, επειδή πιθανώς ήταν πνευματικό του παιδί[3]. Η παλαιότερη γνωστή εικόνα του αγίου σε συνδυασμό με το μαρτύριό του βρίσκεται στο παρεκκλήσι του τάφου του αγίου, ζωγραφισμένη από τον Πέτρο Γεωργίου το 1842[4]. Στην εικόνα αυτή υπάρχουν όλα τα εικονογραφικά στοιχεία της εικόνας του Μετσόβου, μέχρι και η παραμικρή λεπτομέρεια, όπως η ελλείπουσα κάλτσα, την οποία κατά την παράδοση πήρε μια γυναίκα ως λείψανο[5]. Αν και θα μπορούσε η βάρκα στη λίμνη να αποτελεί στοιχείο της φυλακής των Οθωμανικών δυνάμεων στα Ιωάννινα και εικόνα γνώριμη για τους ανθρώπους της πόλης και της εποχής, ωστόσο αναφέρεται ότι ήταν με αυτήν που μεταφέρθηκε η σορός του αγίου στη Μητρόπολη[6]. Αυτό που διαφοροποιεί την εικόνα του Μετσόβου από την αρχέτυπη είναι η απόδοση της σταγόνας του αίματος που λαμπρύνεται από τις ακτίνες του φωτός επάνω στο σκοτεινό βάθος. Το θέμα αυτό, ωστόσο, απαντά και στην εικόνα της κοίμησης του αγίου που φιλοτεχνήθηκε κατά παραγγελία του ιερομόναχου Χρύσανθου για το κελί του στην Κόνιτσα[7].

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Στην πίσω όψη υπάρχει αυτοκόλλητη ετικέτα (διαστ. 2,5 x 1,5 εκ.) με τον αριθμό «121».
2. Για το βίο του αγίου, βλ. Σαλαμάγκας 1954. *ΘΗΕ* 4 (1964) 453-454 (Στ. Παπαδόπουλος).
3. Βλ. σχετικά Γαρίδης, Παλιούρας 1980, 173-192, ιδιαίτ. 173-177.
4. Στο ίδιο, 179-181, πίν. 10.
5. Στο ίδιο, 179.
6. Στο ίδιο, 180.
7. Στο ίδιο, 173-177, έγχρ. πίν. Α΄.

54. Άγιος Γεώργιος ο εξ Ιωαννίνων

Αρ. ευρ. ΙΜΤΜ 51
Διαστ.: 21,4 εκ. μήκος, 16,2 εκ. πλάτος, 1,8 εκ. πάχος
19ος αιώνας
ΣΥΝΤΗΡΗΣΗ: Εργαστήρια Συντήρησης Μουσείου Μπενάκη, 2002 (Ε. Βλαχοδήμου)
ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΗ: Αδημοσίευτη

Η εικόνα έχει φιλοτεχνηθεί σε ενιαίο σανίδι[1]. Κόκκινη ταινία ορίζει την παρυφή της πρόσθιας πλευράς. Μικροαπώλειες της ζωγραφικής παρατηρούνται στην πάνω και την κάτω παρυφή.

Ο άγιος, με καστανόξανθα μαλλιά και μουστάκι, κρατά σταυρό στο δεξί και κλαδί φοίνικα στο αριστερό. Η μορφή του προβάλλεται στο γαλάζιο ουρανό των Ιωαννίνων με δύο βουνά στις άκρες του ορίζοντα. Στην ακτή της λίμνης, πίσω από τον άγιο, η τειχισμένη πόλη των Ιωαννίνων και ένα τετράγωνο κάστρο στην άλλη πλευρά της εικόνας[2]. Ο ίδιος φαίνεται να στέκεται στην κορυφή ενός λόφου με θέα τη λίμνη και την πόλη. Φορά τη γιορτινή φορεσιά του, με το λευκό πουκάμισο, το γαλάζιο επενδύτη που κουμπώνει μπροστά με σειρά κουμπιών, το κόκκινο γιλέκο, τη λευκή φουστανέλλα που δένεται με υφαντή ζώνη στη μέση, γκέτες και μαύρα υποδήματα. Στην κεφαλή φέρει το τυπικό κόκκινο φέσι με τη μαύρη φούντα. Τον αριστερό του ώμο καλύπτει χρυσοκόκκινος μανδύας που κυματίζει κάτω και πίσω του. Από ρόδινα νέφη στην πάνω δεξιά γωνία προβάλλει ένας άγγελος Κυρίου που τον δείχνει και κρατά στεφάνι με άνθη, το στεφάνι του μαρτυρίου του. Στην πάνω αριστερή γωνία η μεγαλογράμματη επιγραφή με άσπρο μελάνι: «*ὁ νέος μάρτυς Γεώργιος | ὁ ἐξ Ἰωαννίνων*». Οι φωτοστέφανοι είναι χρυσοί και ορίζονται με σειρά εμπίεστων κύκλων. Οι προπλασμοί είναι σταρόχρωμοι, οι γλυκασμοί ρόδινοι και τα φώτα λίγα και καίρια στα εξέχοντα σημεία των όγκων.

Ο άγιος, τον οποίο ευλαβείται η Ήπειρος, και η Δυτική Ελάδα γενικότερα, αποδίδεται σε ένα ιδανικό επίσημο πορτραίτο με φόντο την πόλη όπου έζησε και μαρτύρησε, τα Ιωάννινα. Στην εικόνα αυτή η μορφή του νεομάρτυρα αντιγράφεται πιστά, αλλά αποδίδεται με όρους δυτικής ζωγραφικής, από την πρώτη εικόνα που φιλοτεχνήθηκε αμέσως μετά το θάνατο του αγίου, στις 18 Ιανουαρίου 1838, από τον Χιονιαδίτη ζωγράφο Ζήκο[3] και από την πρώτη χαλκογραφία που την αντιγράφει[4]. Ωστόσο, διαφοροποιείται ως προς την απόδοση του τοπίου, που εδώ αποδίδεται με τρόπο ρεαλιστικότερο αλλά και φανταστικό.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Στην πίσω όψη υπάρχουν δύο αυτοκόλλητες ετικέτες (διαστ. 2,5 x 1,5 εκ. η καθεμία) με τους αριθμούς «*236*» και «*109*».
2. Ενδεχομένως ο ζωγράφος της εικόνας έχει παρερμηνεύσει τα πρότυπά του και θεωρήσει ότι το ενιαίο κάστρο της πόλης των Ιωαννίνων διέθετε και δεύτερη οχύρωση, πράγμα που δεν φαίνεται να ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα.
3. Γαρίδης, Παλιούρας 1980, 177-179, πίν. 10. Κατσελάκη, Νάνου 2009, 30 και εικ. 21.
4. Γαρίδης, Παλιούρας 1980, 184-186, πίν. 27.

55. Λείψανο του Αγίου Σπυρίδωνος και Άγιος Γεώργιος ο εξ Ιωαννίνων

Αρ. ευρ. ΙΜΤΜ 62
Διαστ.: 17,9 εκ. μήκος, 14,4 εκ. πλάτος, 0,8 εκ. πάχος
19ος αιώνας
ΣΥΝΤΗΡΗΣΗ: Εργαστήρια Συντήρησης Μουσείου Μπενάκη, 2002 (Β. Αργυράτος)
ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΗ: Αδημοσίευτη

Η εικόνα έχει φιλοτεχνηθεί σε ενιαίο σανίδι με δύο τρέσα στην πίσω πλευρά[1]. Κόκκινη ταινία ορίζει την παρυφή της πρόσθιας πλευράς.

Ο κάμπος είναι ενιαίος χρυσός, αλλά στο κατώτερο τμήμα μια μαύρη γραμμή διαχωρίζει το έδαφος όπου πατούν οι δύο εικονιζόμενοι άγιοι. Αριστερά, εικονίζεται επάνω σε πράσινο έδαφος μόνο του το λείψανο του αγίου Σπυρίδωνα, που φυλάσσεται στο ναό του αγίου στην Κέρκυρα. Η ορθογώνια κάσα εικονίζεται σύμφωνα με τη συνηθισμένη εικονογραφία ως φέρετρο όρθιο με παραθυράκια στα πλάγια και τζάμι σε όλη σχεδόν την πρόσθια πλευρά. Με καστανές γραμμές έχουν αποδοθεί σε μονοχρωμία τα σκαλίσματα του κιβωτίου, η φτερωτή κεφαλή αγγέλου στην κορυφή του θόλου και η στηθαία μορφή του αγίου στο διάχωρο της πρόσθιας πλευράς, που εικονίζεται στον τύπο του ιεράρχη που ευλογεί και κρατά κλειστό ευαγγέλιο. Το κομποσχοίνι του αγίου κρέμεται από το ξύλο που συγκρατεί το λείψανο. Κόκκινα έχουν χρωματιστεί το μαξιλάρι του αγίου, το ύφασμα που καλύπτει τα πόδια του και οι παντόφλες του, ενώ με σκούρα χρώματα αποδίδονται τα ενδύματά του και μαύρο το κουκούλι του.

Ο άγιος Γεώργιος, δεξιά, εικονίζεται με καστανά μακριά μαλλιά, που απλώνονται στους ώμους του, και μουστάκι, κρατά σταυρό στο αριστερό και κλαδί φοίνικα στο δεξί. Πατά επάνω σε έδαφος με χαμηλή βλάστηση και πίσω με δύο βουνά στις άκρες του ορίζοντα. Φορά τη γνωστή φορεσιά του με το λευκό πουκάμισο, το γαλάζιο επενδύτη και το κόκκινο γιλέκο, τη λευκή φουστανέλλα που δένεται με γαλάζια ζώνη στη μέση, γαλάζιες γκέτες, λευκές κάλτσες και μαύρα υποδήματα. Στην κεφαλή φέρει το κόκκινο φέσι με τη μαύρη φούντα. Τον δεξιό του ώμο καλύπτει γαλαζοπράσινος μανδύας με πολλές χρυσοκονδυλιές που κυματίζει κάτω και πίσω του. Ο φωτοστέφανος μόλις που διακρίνεται πάνω στο χρυσό κάμπο. Ο προπλασμός είναι ανοικτοκάστανος, οι γλυκασμοί ρόδινοι και τα φώτα λίγα και καίρια στα εξέχοντα σημεία των όγκων.

Οι δύο άγιοι είναι οι περισσότερο ευλαβούμενοι στην Ήπειρο και τα Ιόνια νησιά. Η συναπεικόνισή τους θα μπορούσε να δηλώνει ότι η αγιότητα χορηγείται από το Θεό έπειτα από πίστη, αγώνα για την τήρηση του θείου νόμου και ενδεχομένως μαρτυρικό θάνατο, ανεξάρτητα από την ηλικία, την οικογενειακή κατάσταση, την κοινωνική θέση, την περιοχή και την εποχή. Ο επίσκοπος Τριμυθούντος άγιος Σπυρίδων, του 4ου αιώνα[2], και ο νεομάρτυρας άγιος Γεώργιος από τα Ιωάννινα, του 19ου αιώνα[3], συγκεφαλαιώνουν με την παρουσία τους στην εικόνα αυτή όλη την ιστορία του χριστιανισμού και την καταστροφή της ιστορίας αυτής την ίδια στιγμή, αφού μπορεί να εμφανίζονται να πατούν στη γη, αλλά το ανώτερο τμήμα του σώματός τους τοποθετείται επάνω στο χρυσό κάμπο, χωρίς προσδιορισμό τόπου και χρόνου σε στιγμή παραδείσιας ευδαιμονίας. Προφανώς, ο παραγγελιοδότης της εικόνας την προόριζε για το εικονοστάσι της οικίας του – δεν είναι απίθανο οι δύο άγιοι να ήταν προστάτες της οικογένειάς του[4].

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Στην πίσω όψη υπάρχει αυτοκόλλητη ετικέτα (διαστ. 2,5 x 1,5 εκ.) με τον αριθμό «27». Με μολύβι έχει γραφεί επάνω στο ξύλο ο αριθμός «300».
2. Βλ. την εικόνα αρ. 47 στον παρόντα κατάλογο.
3. Βλ. τις εικόνες αρ. 53 και 54 στον παρόντα κατάλογο.
4. Πρβλ. της παρατηρήσεις του Μανόλη Χατζηδάκη (Χατζηδάκης 1977, 172, αρ. 150) και της Ανδρομάχης Κατσελάκη (Κατσελάκη 1992-1994, 470-481, ιδιαίτ. 475, σημ. 53).

56. Δίπτυχο με την Παναγία Οδηγήτρια και τον Άγιο Αθανάσιο

Αρ. ευρ. ΙΜΤΜ 31
Διαστ.: 21,9 εκ. μήκος, 14,5 εκ. πλάτος, 1,3 εκ. πάχος (ανοικτό)· 10,8 εκ. μήκος, 14,5 εκ. πλάτος, 2,7 εκ. πάχος (κλειστό)
Εργαστήριο Ναζαρηνής ζωγραφικής, 19ος αιώνας
ΣΥΝΤΗΡΗΣΗ: Εργαστήρια Συντήρησης Μουσείου Μπενάκη, 2002 (Ν. Σμυρνάκης)
ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΗ: Παπαδοπούλου 1990, 262, αρ. 6

Πρόκειται για μικρό δίπτυχο που θα μπορούσε να μεταφέρεται κλειστό από κάποιον πιστό και να ανοίγεται σε συγκεκριμένες στιγμές, ώστε να κάνει την προσευχή του μπροστά σ' αυτό. Το πάχος καθενός φύλλου διαπερνούν στις άκρες καβίλιες με διπλόκαρφα για το κλείσιμο και το σφάλισμα των δύο φύλλων του διπτύχου. Αρχικά, αυτό ενδεχομένως θα μπορούσε και να ήταν κρεμασμένο από κάποια αλυσίδα ή κορδόνι, εφόσον στο κέντρο της πάνω και της κάτω επιφάνειας του φύλλου με τη Θεοτόκο έχουν ανοιχθεί οπές. Όταν είναι ανοιχτό, είναι εύκολο να διακρίνει κανείς ότι το πλαίσιο δεν είναι αυτόξυλο, αλλά κατασκευασμένο από ξεχωριστά κομμάτια ξύλου (πλάτ. 1,2 εκ. και πάχ. 0,3 εκ.), κολλημένα επάνω στην εσωτερική επιφάνεια καθενός φύλλου· τα πηχάκια αυτά έχουν κοπεί λοξά κατά 45° και συναρμοστεί στις γωνίες. Επάνω σ' αυτό το πλαίσιο συνδέεται ο μεγάλος μεντεσές που συγκρατεί τα δύο φύλλα. Στην εσωτερική πλευρά του πλαισίου, η κυρτή επιφάνεια που σβήνει επάνω στο στρώμα της ζωγραφικής, βάφεται γαλάζια και ορίζεται εξωτερικά και εσωτερικά από λευκές λεπτές γραμμές.

Η Παναγία Βρεφοκρατούσα προβάλλεται σε κάμπο από ανοικτή λαδοπράσινη ώχρα. Βαστάζει τον μικρό Χριστό στην αγκαλιά της και δείχνει με το χέρι της προς τη μεριά του. Κλίνει την κεφαλή της προς το γιο της, ενώ κοιτάζει κατευθείαν τον πιστό στα μάτια. Τα ρούχα της έχουν ζωγραφιστεί με χρώματα επάνω σε φύλλα χρυσού, με αποτέλεσμα σήμερα να έχουν απολεπιστεί σε ικανό βαθμό. Φορά χιτώνα πράσινο υφαντό με ρόδινα άνθη και μαφόριο με μαργαριτοποίκιλτη τρέσα και κρόσσια επάνω στο δεξιό ώμο. Στην κεφαλή φέρει διάφανο λευκό κεφαλομάντιλο. Ο Κύριος ευλογεί και στηρίζει στο μηρό του ένσταυρη σκουρογάλανη σφαίρα. Φορά λευκό χιτώνα, που ζώνεται ψηλά στη μέση, ενώ το ιμάτιό του είναι κι αυτό ζωγραφιστό επάνω σε φύλλο χρυσού. Με μαύρο μελάνι έχει γραφεί στις άνω γωνίες λοξά η επωνυμία «*Μή(τη)ρ Θ(εο)ῦ*», ενώ επάνω στο φωτοστέφανο του Χριστού, που όπως και οι υπόλοιποι ορίζεται με λευκή γραμμή, έχει γραφεί η επιγραφή «*ὁ ὢν*» με λευκό μελάνι.

Ο άγιος Αθανάσιος εικονίζεται στηθαίος επάνω σε ωχροπράσινο κάμπο να ευλογεί και να κρατά κλειστό ευαγγέλιο. Είναι γέρων αναφαλαντίας με πλατιά λευκή γενειάδα και κοιτάζει κατάματα τον πιστό. Φορά επίσημα άμφια που έχουν ζωγραφιστεί επάνω σε φύλλα χρυσού: στιχάριο με μαργαριτοκόσμητα επιμάνικα, φαιλόνιο με πράσινες πινελιές και λευκό ωμοφόριο με κόκκινους σταυρούς, που σχηματίζονται από φυτικά κοσμήματα. Φορά επιπλέον και μικρό εγκόλπιο μελανού χρώματος. Στο εξώφυλλο του ευαγγελίου έχει αποδοθεί με μαύρη σινική σε μονοχρωμία ο Χριστός από τη δυτικού τύπου Ανάσταση. Στις πάνω γωνίες γράφεται με μαύρο μελάνι η επωνυμία του «*ὁ ἅγιος Ἀθανάσιος | ὁ ἀλεξανδρίας*», με τις τελευταίες δύο λέξεις σε μικρογράμματη γραφή.

Οι μορφές έχουν αποδοθεί με ρεαλισμό και ζωγραφικότητα στα χέρια και στα εύσαρκα ροδαλά πρόσωπα που αποπνέουν γλυκύτητα και συνάμα αυστηρότητα. Στα ενδύματα, η πτυχολογία πλησιάζει την απόδοση της τρίτης διάστασης, αλλά η απολέπιση της ζωγραφικής δεν επιτρέπει περαιτέρω τεχνοτροπικές διαπιστώσεις και εκτιμήσεις. Ο σκιοφωτισμός γίνεται σύμφωνα με τις αρχές της δυτικής τέχνης και οι μορφές ζωγραφίζονται σαν να φωτίζονται από ψηλά και από αριστερά. Ωστόσο, η χρήση του κόκκινου αμπολιού κάτω από τα φύλλα χρυσού είναι ίσως το μόνο στοιχείο της βυζαντινής τεχνικής παράδοσης που απαντά στο δίπτυχο.

Συνήθως στα δίπτυχα εικονίζονται η Παναγία και ο Χριστός Παντοκράτορας, σαν να επέχουν θέση δεσποτικών εικόνων σε μικρογραφία, αλλά δεν είναι άγνωστες και συνεικονίσεις της Παναγίας με αγίους, ενδεχομένως συνονόματους και προστάτες των πιστών που παρήγγελναν τα δίπτυχα και τα έφεραν μαζί τους.

Η Παναγία στον τύπο της Ελεούσας απαντά σε πλήθος παραδειγμάτων από την ύστερη μεταβυζαντινή περίοδο[1]. Ο άγιος Αθανάσιος[2], μέγας Πατέρας της Εκκλησίας και πατριάρχης Αλεξανδρείας, έτσι όπως εικονίζεται στο δίπτυχο του Μετσόβου ακολουθεί ως προς το φυσιογνωμικό του τύπο καλό πρότυπο, όπως αυτό που διασώζεται στη γνωστή εικόνα του Μιχαήλ Δαμασκηνού στη Βενετία[3]. Στα επιμέρους, ακολουθεί την εικονογραφία προτύπων διαδεδομένων στην Ήπειρο, όπως διασώζει η δεσποτική εικόνα του αγίου στη μονή Ρογκοβού, που έχει τοποθετηθεί χρονικά γύρω στο 1800[4]. Ωστόσο, η ζωγραφικότητα στην απόδοση των μορφών, η κάποια γλυκερότητα στην έκφραση, η απόδοση των ενδυμάτων με φύλλα χρυσού και ο χρωματισμός του βάθους με ώχρα που πρασινίζει, όλα δείχνουν ότι άμεσο πρότυπο του ζωγράφου υπήρξαν έργα από τη Ρωσία (χάρτινες εικόνες, χρωμολιθογραφίες, δαγγεροτυπίες κ.ά.) που κατέκλυσαν τα Βαλκάνια κατά τον 19ο αιώνα και που ανήκαν στο ρεύμα της λεγόμενης Ναζαρηνής ζωγραφικής[5].

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Για τον τύπο της Ελεούσας, βλ. τις εικόνες αρ. 1 και 46 στον παρόντα κατάλογο.
2. Για τον Αθανάσιο τον Μέγα, βλ. *ΘΗΕ* 1 (1962) 521-547 (Π. Δημητρόπουλος, Π. Παπαευαγγέλου, Δ. Λουκάτος). *LChrI* 5 (1973) 268-272 (J. Muslivec).
3. Chatzidakis 1962, 56-57, αρ. 29, πίν. 26.
4. Καμαρούλιας 1996, Α΄, 344, εικ. 348.
5. Για το ρεύμα της ζωγραφικής αυτής, βλ. την εικόνα αρ. 58 στον παρόντα κατάλογο.

57. Άγιοι Νικόλαος και Αντώνιος

Αρ. ευρ. ΙΜΤΜ 19
Διαστ.: 50 εκ. μήκος, 28,3 πλάτος, 4,3 εκ. πάχος (μαζί με το πλαίσιο). 37,2 εκ. μήκος, 24,5 εκ. πλάτος (μόνο το κεντρικό τμήμα)
τέλη 19ου αιώνα
ΣΥΝΤΗΡΗΣΗ: Εργαστήρια Συντήρησης Μουσείου Μπενάκη, 2002 (Στ. Στασινόπουλος και Ε. Ψάλτη)
ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΗ: Παπαδοπούλου 1990, 262, αρ. 10

Πρόκειται για εικόνα από ενιαίο σανίδι, τοποθετημένη σε ξεχωριστό πλαίσιο που φέρει έξεργο ξυλόγλυπτο διάκοσμο, σήμερα ταλαιπωρημένο και ξακρισμένο σε αρκετά σημεία. Στην πρόσθια όψη του πλαισίου, δύο κολονάκια (ύψ. 39,3 εκ.) στα πλάγια, που φέρονται από υποτυπώδη βάθρα και ανέχουν κιονόκρανα και θριγκούς, στηρίζουν στην κορυφή κουκουνάρια, βαμμένα πράσινα. Το ανώτερο τμήμα του πλαισίου αποτελείται από επίστεψη ανθεμίου με σφαιρίδιο στο κέντρο και φύλλα άκανθας στα πλάγια, ενώ κάτω καταλήγει σε διπλό τόξο με καμπυλωτή παρυφή. Το κατώτερο τμήμα αποτελείται από δύο ταινίες, ύψους 4 και 3 εκ., αντίστοιχα. Στην πίσω όψη, η εικόνα συγκρατείται από κινούμενο τμήμα ξύλου που στερεώνεται σε καρφί στο πάνω τμήμα του πλαισίου.

Οι δύο άγιοι εικονίζονται όρθιοι, ολόσωμοι σε χρυσό βάθος, κάτω από ανάγλυφο τόξο. Στρέφονται ελαφρά προς το κέντρο της σύνθεσης με το βλέμμα να κατευθύνεται σε αντίθετη φορά και να κοιτά το θεατή. Ο άγιος Νικόλαος, στα αριστερά, φορά αρχιερατικά άμφια: ανοιχτό γαλάζιο στιχάριο με ένσταυρα χρυσαφιά επιμάνικα, ανοιχτό ρόδινο φαιλόνιο, επιτραχήλιο, επιγονάτιο και λευκό ωμοφόριο με μεγάλους μαύρους σταυρούς. Το επιτραχήλιο και το επιγονάτιο είναι επίσης ένσταυρα, σε ανοιχτό καστανόχρυσο χρώμα. Ευλογεί με το δεξί και κρατά κλειστό ευαγγέλιο στο αριστερό. Στα δεξιά, ο άγιος Αντώνιος φορά τη μοναστική ενδυμασία. Ο χιτώνας είναι ανοιχτός καστανός, ο μανδύας σκούρος καστανός και το κουκούλιο γαλαζωπό. Ο άγιος κρατεί σταυρό με το δεξί χέρι και ξεδιπλωμένο ειλητό με το αριστερό στο οποίο αναγράφεται με μικρογράμματους μαύρους χαρακτήρες η, σχεδόν δυσανάγνωστη, επιγραφή: «*Ἐγὼ οὐκέτι φοβοῦμαι τὸν Θεὸν, ἀλλ' ἀγα(πῶ αὐ)τόν. (Ἡ γάρ ἀγάπη ἔξω βάλλει τόν φόβον)*». Ο φωτοστέφανος και στους δύο αγίους ορίζεται με σειρά από λευκές στιγμές στο χρυσό βάθος. Επιγραφές με λευκούς μικρογράμματους χαρακτήρες ταυτίζουν τους δύο αγίους: «*Ὁ ἅγ(ιος) Νικό(λαος)*», «*Ὁ ἅγ(ιος) Ἀν(τώνιος)*». Ψηλά, ανάμεσα στις δύο μορφές, μέσα από ημικύκλιο του ουρανού που ορίζεται από ανοιχτά γαλάζια και λευκόχρυσα σύννεφα, προβάλλει η μορφή του Χριστού Παντοκράτορα με ανοιχτά τα δύο χέρια να ευλογεί. Το πλαίσιο της εικόνας είναι χρυσωμένο.

Οι δύο άγιοι εικονίζονται στους καθιερωμένους ήδη από τη βυζαντινή περίοδο εικονογραφικούς τύπους[1]. Ο άγιος Νικόλαος απαντά συχνά στην Κρητική ζωγραφική, κυρίως κατά τον 16ο και τον 17ο αιώνα, σε προτομή ή στον τύπο του ένθρονου ιεράρχη με τον Χριστό και την Παναγία σε μικρογραφία να του προσφέρουν ευαγγέλιο και ωμοφόριο αντίστοιχα, και μικρογραφικές σκηνές βίου να τον περιβάλλουν[2]. Πολύ σπανιότερες είναι οι απεικονίσεις του αγίου ολόσωμου και μετωπικού στον τύπο του επισκόπου, με ανοιχτό ευαγγέλιο στο αριστερό χέρι. Ενδεικτικά, αναφέρουμε ενυπόγραφο έργο του ζωγράφου Άγγελου, σήμερα σε ιδιωτική συλλογή στην Κέρκυρα, καθώς και εικόνα του αγίου Νικολάου του 1605 από ναό της Χαλκιδικής, έργα στα οποία η κεντρική μορφή συνοδεύεται από βιογραφικές σκηνές[3].

Αντιστοίχως, ο εικονογραφικός τύπος του αγίου Αντωνίου με μοναχική ενδυμασία και ειλητό, που καθιερώνεται στους παλαιολόγειους χρόνους, δεν είναι καθόλου σπάνιος στη μεταβυζαντινή ζωγραφική[4]. Ολόσωμος, σε αυτόν τον εικονογραφικό τύπο ο άγιος απαντά ήδη από τον 14ο αιώνα σε εικόνα από τον ομώνυμο ναό της Κέρκυρας[5]. Παραστάσεις του αγίου, στην ίδια εικονογραφία, παραμένουν δημοφιλείς μέχρι και την ύστερη μεταβυζαντινή περίοδο σε ανώνυμους και επώνυμους Κρητικούς ζωγράφους, όπως ο Ανδρέας Παβίας, ο Μιχαήλ Δαμασκηνός και ο Εμμανουήλ Τζάνες[6]. Στην πλειοψηφία, ωστόσο, των σχετικών παραδειγμάτων ο άγιος παριστάνεται να κρατά πατερίτσα στο χέρι κι όχι σταυρό. Εξίσου σπάνια σε μεταβυζαντινές απεικονίσεις του ο άγιος κρατά ειλητό με το κείμενο που γράφεται στην εικόνα της Συλλογής Αβέρωφ. Εικόνα του 16ου αιώνα

στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο αποτελεί ένα από τα ελάχιστα σωζόμενα δείγματα[7]. Το χωρίο, που προέρχεται από απόφθεγμα του αγίου Αντωνίου που διασώζει το *Γεροντικόν,* συνοδεύει κυριότερα παραστάσεις του στην εντοίχια ζωγραφική[8].

Η όψιμη αυτή εικόνα της Συλλογής Αβέρωφ, αντιπροσωπευτική του λαϊκότερου ρεύματος στην ύστερη μεταβυζαντινή ζωγραφική, βεβαιώνει τη διάρκεια της σχετικής εικονογραφικής παράδοσης στην απεικόνιση των δύο αγίων. Ο ζωγράφος προσπαθεί με ιδιαίτερη φροντίδα και επιμέλεια για την πιστή αναπαραγωγή γνωστών εικονογραφικών τύπων, τους οποίους αποδίδει σύμφωνα με τη νέα αισθητική αντίληψη που υιοθετείται στη θρησκευτική ζωγραφική τον 19ο αιώνα. Ο εμπλουτισμός της χρωματικής του παλέτας με παστέλ απαλούς τόνους και η έντονη διακοσμητικότητα, σε συνδυασμό με ιδιαιτερότητες στο πλάσιμο των μορφών, όπως η απουσία σχεδόν προπλασμού, η έντονη αντίθεση ανάμεσα στα φωτεινά και τα σκιασμένα μέρη του προσώπου και η προσπάθεια ρεαλιστικής απόδοσης των χαρακτηριστικών είναι στοιχεία που εισάγονται στη ζωγραφική των φορητών εικόνων, κατά τον 18ο και τον 19ο αιώνα και που, κατά παράδοση, χαρακτηρίζουν την τέχνη της Βόρειας Ελλάδας[9]. Στη Βορειοελλαδική καλλιτεχνική παραγωγή του ύστερου 19ου αιώνα μοιάζει να εντάσσει το έργο και η τεχνική στο ξυλόγλυπτο πλαίσιο που βρίσκεται στον απόηχο των λεγόμενων ‘‘τουρκομπαρόκ’’ διακοσμήσεων της εποχής[10].

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Για τους δύο αγίους και την εικονογραφία τους βλ. *BHG* I, 140-141h. *LChrI* 5 (1974) 206-217 (για τον άγιο Αντώνιο) και *BHG* II, 1347-1364. *LChrI* 8 (1974) 46-58 (για τον άγιο Νικόλαο). Βλ. και τις εικόνες αρ. 5 και 10 (για τον άγιο Νικόλαο) και αρ. 51 (για τον άγιο Αντώνιο) στον παρόντα κατάλογο.
2. Για την καταγωγή και τη διάδοση του τύπου, βλ. κυρίως Chatzidakis 1962, 145, αρ. 126 και Δρανδάκη 2002, 88-89, αρ. 17. Βλ. επίσης *Εικόνες Κρητικής Τέχνης* 1993, 520-521, αρ. 167 (Μ. Μπορμπουδάκης), 535-536, αρ. 186 (Α.-Μ. Κάσδαγλη), καθώς και 518-519, αρ. 164 (Μ. Μπορμπουδάκης), 521-522, αρ. 168 (Μ. Μπορμπουδάκης) και 534-535, αρ. 185 (Θ.Α. Αρχοντόπουλος). *Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Τέχνη* 1986, 122-123, αρ. 122 (Δ.Δ. Τριανταφυλλόπουλος) και 123 (Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου) για απεικονίσεις του αγίου στον ίδιο τύπο, αλλά σε προτομή. Για όψιμα μεταβυζαντινά παραδείγματα του τύπου, βλ. Παπαδοπούλου, Τσιάρα 2008, 201.
3. Βλ. αντίστοιχα *Χειρ Αγγέλου* 2010, 198-199, αρ. 48 (Π. Βοκοτόπουλος) και *Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Τέχνη* 1986, 148-150, αρ. 150 (Ι.Α. Παπάγγελος).
4. Για αναλυτική αναφορά στον εικονογραφικό τύπο, βλ. Βοκοτόπουλος 1990, 3-4, αρ. 2, εικ. 2, 66.
5. Στο ίδιο.
6. *Χειρ Αγγέλου* 2010, 214-215, αρ. 55 (Δ. Ρηγάκου). *Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Τέχνη* 1986, 158, αρ. 162 (Μ. Μπορμπουδάκης), όπου και σχετικά παραδείγματα. Για την εικονογραφία του, βλ. εικόνα αρ. 51 στον παρόντα κατάλογο.
7. Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1998α, 196-197, αρ. 59.
8. Βλ. σχετικά τοιχογραφία του 17ου αι. στο ναό του Αγίου Αρσενίου στο Βαλανειό της Κέρκυρας, καθώς και παράσταση του β΄ στρώματος τοιχογραφιών στο ναό του Αγίου Γεωργίου στην Καρυούπολη της Μάνης (18ος αι.). *Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Κέρκυρα* 1994, 75. Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1998α, 196-197, αρ. 59.
9. Τσιγαρίδας 2002, κυρίως 329-330. Μακρής 1979, ιδιαίτ. 145.
10. Βλ. τις εικόνες αρ. 48-49 στον παρόντα κατάλογο.

58. Παναγία Γαλακτοτροφούσα

Αρ. ευρ. ΙΜΤΜ 66
Διαστ.: 42,7 εκ. μήκος, 32,3 εκ. πλάτος, 0,5 εκ. πάχος
τέλη 19ου ή αρχές 20ού αιώνα
ΣΥΝΤΗΡΗΣΗ: Εργαστήρια Συντήρησης Μουσείου Μπενάκη, 2002 (Κ. Μιλάνου)
ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΗ: Αδημοσίευτη

Η εικόνα είναι φιλοτεχνημένη σε ενιαίο σανίδι, βαμμένο μαύρο, στην πίσω όψη του οποίου έχει κολληθεί χαρτί. Στο κέντρο υπάρχει αυτοκόλλητη ετικέτα με το εξής τυπωμένο δίγλωσσο σημείωμα, στα αραβικά και τα γαλλικά: «*Ibrahim Marai | Negociant des Bagues pour Cadres Photographie | Rue Bab Sidra No. 12 | Alexandrie*».

Η Θεοτόκος προσφέρει το στήθος της στο Θείο Βρέφος που εικονίζεται σε χαλαρή στάση, επάνω σε γαλάζιο ύφασμα απλωμένο στην αγκαλιά της. Φορά ρόδινο χιτώνα και λευκό μανδύα. Δεύτερος εσωτερικός λευκός χιτώνας απολήγει στο λαιμό σε κροσσωτό τελείωμα. Διάφανη ταινία συγκρατεί την κόμη. Τα απλωμένα χέρια του γυμνού Βρέφους, το ελαφρό μειδίαμα της Θεοτόκου και η στροφή της κεφαλής της στο μικρό Ιησού εύγλωττα εικονογραφούν τη στενή, τρυφερή σχέση των δύο προσώπων. Η σκηνή εκτυλίσσεται σε σκούρο, μαύρο σχεδόν, βάθος στο οποίο γράφεται με διπλούς λευκούς κύκλους ο φωτοστέφανος της Θεοτόκου. Ο φωτοστέφανος του Βρέφους είναι ακτινωτός. Πράσινο ύφασμα, που θυμίζει παραπέτασμα με χρυσό, κροσσωτό τελείωμα, σχηματίζει είδος αυλαίας πάνω από τις δύο μορφές συμβάλλοντας στη θεατρικότητα της σκηνής.

Εικονογραφικά, το έργο αναπαράγει το γνωστό τύπο της Θεοτόκου Γαλακτοτροφούσας, διαδεδομένο στη μεταβυζαντινή ζωγραφική σε πολλές παραλλαγές, ανάλογα με την περισσότερο ή λιγότερο χαλαρή στάση του Βρέφους στην αγκαλιά της μητέρας του[1]. Ειδικότερα, από τα σχετικά μεταβυζαντινά παραδείγματα θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι το έργο παρουσιάζει κάποια συνάφεια με εικόνα της Θεοτόκου Γαλακτοτροφούσας, από το ναό του Αγίου Αντωνίου της Θεσσαλονίκης, σήμερα στο Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού της ίδιας πόλης, έργο του Γαλατσιάνου ζωγράφου Μακάριου[2].

Έκδηλη, ωστόσο, στην εικόνα του Μετσόβου είναι η εγκατάλειψη των παραδοσιακών αρχών, αλλά και της τεχνικής της μεταβυζαντινής ζωγραφικής. Ο καλλιτέχνης, επηρεασμένος από ρεύματα της σύγχρονής του δυτικής τέχνης, που έχουν κάνει αισθητή την εμφάνισή τους στον Ελλαδικό χώρο – κυρίως τα Επτάνησα – ήδη από τα τέλη του 17ου αιώνα, προσπαθεί να δώσει την αίσθηση της τρίτης διάστασης και του χώρου, να χειριστεί το θέμα του πιο φυσιοκρατικά, προσπαθώντας να παράγει ένα οιονεί ''νατουραλιστικό'' αποτέλεσμα. Συγκεκριμένα, το έργο φαίνεται να αναπαράγει εικονογραφικό τύπο της Γαλακτοτροφούσας Θεοτόκου που θα πρέπει να είχε εισαχθεί στη μεταβυζαντινή εικονογραφία αρκετά πρωιμότερα, υπό την επίδραση δυτικών χαλκογραφιών και χαρακτικών, όπως η Γαλακτοτροφούσα του Albrecht Dürer (1519). Ο προσωπογραφικός τύπος της Θεοτόκου με την έντονα στρογγυλή κοιλότητα των ματιών, τα ενδύματα, καθώς και το ακτινωτό φωτοστέφανο του Βρέφους παραπέμπουν άμεσα σε αντίστοιχα στοιχεία της χαλκογραφίας του Dürer[3]. Η αποδοχή και η χρήση αναγεννησιακών αρχών, όπως η προοπτική και ο σκιοφωτισμός, εμφανή και στο μικρό αυτό έργο της Συλλογής Αβέρωφ, υπαγορευμένα από τις νέες ιστορικές και κοινωνικές συνθήκες, εγκαινιάζουν μια πιο ελεύθερη μορφοπλαστική αντίληψη στη μεταβυζαντινή ζωγραφική των ύστερων χρόνων, που αποτελεί, ουσιαστικά, το προοίμιο της νεοελληνικής τέχνης[4]. Η θρησκευτική ζωγραφική στον ελλαδικό χώρο, κατά τον 19ο αιώνα έως και τις αρχές του 20ού αιώνα, ταλαντεύεται ανάμεσα στη ζώσα βυζαντινή παράδοση και τις νέες ιδέες που εισβάλλουν ορμητικά από τη Δύση, με κυριότερο εκφραστή τους τη ναζαρηνή σκέψη και τέχνη[5]. Το συγκεκριμένο έργο, που αποτελεί περισσότερο πίνακα θρησκευτικής εικονογραφίας παρά εικόνα, είναι αντιπροσωπευτικό των νεωτεριστικών αυτών τάσεων στη θρησκευτική ζωγραφική κατά τον ύστερο 19ο και τις αρχές του 20ού αιώνα, στην πιο λαϊκή και λιγότερο εκλεπτυσμένη έκφρασή τους.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Βλ., ενδεικτικά, Χατζηδάκη 1993, 116-118, αρ. 26.
2. Ζάρρα 2006, 121, σημ. 146.
3. Strauss 1980, 33, αρ. 36.
4. Βλ. σχετικά Ευαγγελίδης 1969, κυρίως 102-107 και 189. Χαραλαμπίδης 1978, 19 κεξ. Σπητέρης 1979, κυρίως 34, 62, 74-75, 87, 93.
5. Παπαστάμος 1977, κυρίως 12-15.

59. Ανάσταση του Χριστού και Εις Άδου Κάθοδος με σκηνές Δωδεκαόρτου

Αρ. ευρ. ΙΜΤΜ 28
Διαστ.: 50 εκ. ύψος, 41,5 εκ. πλάτος, 4 εκ. πάχος
τελευταίες δεκαετίες 18ου αιώνα
ΣΥΝΤΗΡΗΣΗ: Εργαστήρια Συντήρησης Μουσείου Μπενάκη, 2002 (Β. Πασχάλης)
ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΗ: Αδημοσίευτη

Στο κέντρο της εικόνας, μέσα σε μπαρόκ πλαίσιο, τοποθετείται η Ανάσταση του Χριστού, επάνω, και η εις Άδου Κάθοδος, κάτω. Την κεντρική παράσταση περιβάλλουν 12 ορθογώνια διάχωρα με σκηνές Δωδεκαόρτου. Ξεκινώντας από την πάνω αριστερή γωνία και προχωρώντας από αριστερά προς τα δεξιά, έχουμε τις παρακάτω σκηνές:

1. Γενέσιον της Θεοτόκου,
2. Εισόδια της Θεοτόκου,
3. Ευαγγελισμός,
4. Γέννηση του Χριστού – Προσκύνηση των Μάγων,
5. Υπαπαντή,
6. Βάπτιση,
7. Βαϊοφόρος,
8. Μεταμόρφωση,
9. Φιλοξενία των τριών αγγέλων από τον Αβραάμ,
10. Ανάληψη,
11. Ύψωση του Τιμίου Σταυρού,
12. Κοίμηση της Θεοτόκου.

Το σχήμα της εικόνας με την Ανάσταση και την Εις Άδου Κάθοδο στο κέντρο και σκηνές Δωδεκαόρτου στο πλαίσιο καθιερώνεται στη Ρωσία κατά τον 17ο αιώνα, αλλά γίνεται πολύ συχνότερο κατά τον 18ο αιώνα και τον 19ο αιώνα. Τα περισσότερα από τα γνωστά παραδείγματα συνδέονται με ζωγράφους του Πάλεχ, σημαντικού κέντρου παραγωγής εικόνων στην περιφέρεια του Βλαντιμίρ από το 17ο μέχρι τις αρχές του 20ού αιώνα[1]. Σε έκθεση αφιερωμένη στη ζωγραφική του Πάλεχ, που οργανώθηκε στο Μουσείο Εικόνων του Recklinghausen, παρουσιάστηκαν πολλές εικόνες αυτού του τύπου, που χρονολογούνται από τα μέσα του 18ου μέχρι τις τελευταίες δεκαετίες του 19ου αιώνα[2]. Στα παραδείγματα αυτά αξίζει να προστεθεί και εικόνα από την Πινακοθήκη του Kaliningrad, που χρονολογείται στις τελευταίες δεκαετίες του 18ου αιώνα[3]. Ωστόσο, ακόμα μεγαλύτερη δημοτικότητα απέκτησε στη Ρωσία, από τον 18ο αιώνα και εξής, το σχήμα της εικόνας με μόνο την Ανάσταση στο κέντρο – χωρίς την Εις Άδου Κάθοδο – και σκηνές Δωδεκαόρτου στο πλαίσιο[4]. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτού του τύπου αποτελεί εικόνα από το Μουσείο Ερμιτάζ της Πετρούπολης, που φέρει την υπογραφή του Mikhail Funtusov και τη χρονολογία 1761[5]. Συγκρινόμενο με τα παραπάνω έργα, η εικόνα της Συλλογής Αβέρωφ μπορεί να χρονολογηθεί στις τελευταίες δεκαετίες του 18ου αιώνα. Τη χρονολόγηση αυτή ενισχύει η σύγκριση του μπαρόκ πλαισίου (cartouche) της κεντρικής παράστασης με το πανομοιότυπο πλαίσιο δύο εικόνων του Μουσείου Ερμιτάζ: αυτής με την Εμφάνιση της Παναγίας στον άγιο Σέργιο του Radonež, του 1796[6], και εκείνης με τη Βρεφοκρατούσα Παναγία, του 1781[7].

Φαίνεται ότι η δημοτικότητα που οι εικόνες με την Ανάσταση στο κέντρο και σκηνές Δωδεκαόρτου στο πλαίσιο απέκτησαν, οδήγησε στη μαζική παραγωγή τους. Υπάρχουν αρκετά στοιχεία στην εικόνα του Μετσόβου που υποδηλώνουν ότι είναι προϊόν μαζικής παραγωγής, όπως η χρήση ανθιβόλου για τη γρήγορη αναπαραγωγή της. Επίσης, τα χρώματα που χρησιμοποίησε ο ζωγράφος είναι τυποποιημένα και περιορισμένα, με στόχο να παραχθεί με σχετική ταχύτητα και ευκολία μια εικόνα χαμηλού κόστους.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Tarasov 2010, 33-38.
2. *Mythos Palech* 2010, 118- 130, αρ. 39-48.
3. Yarigina 1994, 70, αρ. 3, εικ. στις σ. 13-14.
4. Tarasov 2002, 111-113, εικ. 37.
5. *Sinai, Byzantium, Russia* 2000, 359-360, αρ. R130.
6. Στο ίδιο, 350-352, αρ. R123.
7. Στο ίδιο, 353-355, αρ. R125.

60. Παναγία του Κουρσκ και Προφήτες

Αρ. ευρ. ΙΜΤΜ 65
Διαστ.: 44,8 εκ. ύψος, 37,6 εκ. πλάτος
2,8 εκ. πάχος
τέλη 18ου αιώνα
ΖΩΓΡΑΦΟΣ: Efim Denisov (τελευταίες δεκαετίες 18ου αιώνα)
ΣΥΝΤΗΡΗΣΗ: Εργαστήρια Συντήρησης Μουσείου Μπενάκη, 2002 (Λ. Βρανοπούλου)
ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΗ: Αδημοσίευτη

Η Παναγία Βρεφοκρατούσα μέσα σε μπαρόκ πλαίσιο τοποθετείται στο κέντρο της παράστασης και συνοδεύεται από την επιγραφή: «*Obraz presujatija Bogorodici Kurskaya*» [εικόνα της Υπεραγίας Θεοτόκου του Κουρσκ]. Ψηλότερα από την Παναγία εμφανίζεται μέσα από νέφη ο Παλαιός των Ημερών να κοιτάζει προς τα κάτω και να ευλογεί. Η κεντρική παράσταση πλαισιώνεται από εννέα ημίσωμους προφήτες, που περιβάλλονται από κληματίδα με άνθη. Τοποθετημένοι σε ζεύγη ανά δύο στις κάθετες πλευρές και τρεις μαζί στην κάτω, κρατούν ανοιγμένα ειλητάρια στα χέρια. Ξεκινώντας από πάνω αριστερά και προχωρώντας από αριστερά προς τα δεξιά, αναγνωρίζουμε τους εξής προφήτες: Δαβίδ και Σολομών, Μωυσής και Δανιήλ, Ησαΐας και Ιερεμίας, Ηλίας, Αββακούμ και Ιεζεκιήλ. Στο κάτω πλαίσιο, ανάμεσα στους προφήτες Αββακούμ και Ιεζεκιήλ, υπάρχει η υπογραφή του ζωγράφου: «*Pisal Evtim Denisov*» [έγραψε ο Efim Denisov].

Ο Efim Denisov καταγόταν από την πόλη Viazniki στην περιοχή του Βλαντιμίρ[1]. Ο ίδιος τύπος υπογραφής μαρτυρείται και σε άλλα έργα του ζωγράφου, όπως για παράδειγμα σε εικόνα με τον άγιο Δημήτριο, μητροπολίτη του Ροστώφ, στη μονή Simonov της Μόσχας[2], σε βιογραφική εικόνα του αγίου Αλεξίου, του ανθρώπου του Θεού, σε ιδιωτική συλλογή[3], και σε πλαίσιο εικόνας της Παναγίας του Καζάν με 12 σκηνές θαυμάτων της στη Συλλογή του Igor Vozyakov στη Μόσχα[4]. Το επάγγελμα του ζωγράφου ακολούθησε και ο γιος του Efim Denisov, Ivan, που στις αρχές του 19ου αιώνα φιλοτέχνησε εικόνες για τη μονή Spaso-Yakovlevsky του Ροστώφ[5].

Η Παναγία του Κουρσκ αποτελούσε μία από τις πιο γνωστές θαυματουργές εικόνες της Παναγίας στη Ρωσία[6]. Σύμφωνα με την παράδοση, βρέθηκε ανάμεσα στις ρίζες ενός δέντρου κοντά στο Κουρσκ στις 8 Σεπτεμβρίου 1295. Στη θέση αυτή ανεγέρθηκε η μονή Korennaya [Οι τρεις ρίζες], το 1597. Την ίδια χρονιά, η εικόνα μεταφέρθηκε στη Μόσχα και ο τσάρος Fedor Ioannovich την κάλυψε με επιχρυσωμένη επένδυση, στην οποία εικονίστηκαν ο Παλαιός των Ημερών και προφήτες με ειλητάρια. Το 1615 η εικόνα μεταφέρθηκε πίσω στο Κουρσκ και μέχρι το 1918 βρισκόταν τοποθετημένη στον καθεδρικό ναό της πόλης. Σύμφωνα με τα παραπάνω, το εικονογραφικό σχήμα που υιοθετεί η εικόνα του Μετσόβου είναι αυτό της εικόνας του Κουρσκ, αφού αυτή είχε αποκτήσει την επένδυση με τις μορφές του Θεού και των προφητών. Η Παναγία του Κουρσκ έχει αναπαραχθεί σε πλήθος εικόνων[7], γεγονός που δείχνει τη διάδοση που γνώρισε το θέμα σε ολόκληρη τη Ρωσία.

Το εγχάρακτο σχέδιο του ανθιβόλου διακρίνεται με γυμνό μάτι επάνω στην επιφάνεια της εικόνας. Έργα που αναπαρήγαν θαυματουργές εικόνες, όπως αυτήν της Παναγίας του Κουρσκ, απευθύνονταν κατά κύριο λόγο σε προσκυνητές που συνέρρεαν στη μονή Korennaya και αποτελούσαν έργα μαζικής παραγωγής, πράγμα που προϋποθέτει τη χρήση ανθιβόλων για τη γρήγορη αναπαραγωγή τους[8].

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Komashko 2006, 15.
2. Στο ίδιο, 324, αρ. 98, εικ. στη σ. 124.
3. Στο ίδιο, 338, εικ. V.
4. Nikolskaya, Zelenina 2009, 333, αρ. 120, εικ. στις σ. 156-158.
5. Komashko 2006, 15.
6. Lidov, Sidorenko 1999, 14-15.
7. Βλ. για παράδειγμα τις εικόνες στην Πινακοθήκη Τρετιακώφ (Lidov, Sidorenko 1999, 14-15, αρ. 5 [V.N. Ukhanova]) και στο Μουσείο Εικόνων του Recklinghausen. (*Muttergottesikonen* 2000, 38-39, αρ. 14).
8. Βασιλάκη 1995, 37-39.

61. Τρίμορφο της Δέησης με Αγίους

Αρ. ευρ. ΙΜΤΜ 25
Διαστ.: 40,3 εκ. μήκος, 34,2 εκ. πλάτος, 1,4 εκ. πάχος
20ός αιώνας
ΣΥΝΤΗΡΗΣΗ: Εργαστήρια Συντήρησης Μουσείου Μπενάκη, 2002 (Ν. Σμυρνάκης)
ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΗ: Αδημοσίευτη

Δύο καστανές γραμμές διαιρούν την παράσταση σε τρεις ζώνες. Το κέντρο της ανώτερης καταλαμβάνει το Τρίμορφο της Δέησης και οι άγιοι Σπυρίδων και Αλέξιος. Στη μεσαία ζώνη, το κέντρο καταλαμβάνουν οι άγιοι Κωνσταντίνος και Ελένη, που κρατούν ανάμεσά τους το σταυρό του Κυρίου και πλαισιώνονται από τις αγίες Αικατερίνη και Μαγδαληνή. Στην τελευταία, την κατώτερη ζώνη, αριστερά εικονίζεται ο άγιος Γεώργιος καβαλλάρης δρακοντοκτόνος, ενώ στα δεξιά τοποθετείται ο άγιος Γεώργιος ο Νέος από τα Ιωάννινα.

Ο Χριστός κάθεται σε θρόνο που καλύπτεται από κόκκινο μαξιλάρι. Ευλογεί και στηρίζει στο μηρό του ανοικτό ενεπίγραφο ευαγγέλιο. Εκατέρωθέν του η Παναγία και ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος στρέφονται προς αυτόν και σταυρώνουν τα χέρια μπροστά στο στήθος σε ένδειξη ικεσίας. Ο άγιος Σπυρίδων κοιτάζει προς το θεατή, ευλογεί και κρατά κλειστό κώδικα με το χέρι του που τα σκεπάζει από το φαιλόνιο και το ωμοφόριό του. Ο άγιος Αλέξιος, αντίθετα, στρέφεται προς το κέντρο και φέρνει το χέρι μπροστά στο στήθος σχεδόν σε χειρονομία ευλογίας. Με το άλλο κρατεί μεγάλο σταυρό. Φορά μοναχικά ενδύματα, στιχάριο, ανάλαβο και μανδύα.

Οι άγιοι Κωνσταντίνος και Ελένη κοιτάζουν προς το θεατή. Ο Κωνσταντίνος ευλογεί και συγκρατεί το σταυρό που βρήκε η μητέρα του στα Ιεροσόλυμα. Η Ελένη κρατά κι αυτή το σταυρό και συγκρατεί την άκρη του ενδύματός της. Φορούν και οι δύο αυτοκρατορικά ενδύματα και λώρους, ενώ στις κεφαλές φέρουν στέμματα. Οι δύο άλλες αγίες στρέφουν το βλέμμα τους προς το κέντρο. Η Αικατερίνη κρατά το μανδύα της με το ένα χέρι και με το άλλο στηρίζει τον τροχό του μαρτυρίου της. Φορά κι αυτή βασιλικά ενδύματα, αντάξια της καταγωγής της, και φέρει στέμμα στην κεφαλή. Η Μαγδαληνή κρατά και με τα δύο χέρια το κομψό δοχείο με τα αρώματα για τη μύρωση του σώματος του Κυρίου. Φορά όμορφα ρούχα και στην κεφαλή ένα λευκό μαντίλι συγκρατεί την κόμη της.

Ο άγιος Γεώργιος εικονίζεται τη στιγμή του φόνου του δράκοντα. Το άλογό του καλπάζει και σηκώνει ψηλά τα μπροστινά πόδια, ενώ αυτός καρφώνει το δόρυ στο στόμα του τέρατος. Φορά πλήρη στρατιωτική στολή και μανδύα που ανεμίζει πίσω του. Ο άγιος Γεώργιος ο Νέος στρέφεται προς το δρακοντοκτόνο στρατιώτη άγιο και παρατηρεί τον άθλο του. Κρατεί σταυρό μάρτυρος και κλαδί φοίνικα. Φορά την παραδοσιακή του στολή με τη φουστανέλλα και το φέσι, ενώ έχει στους ώμους ριγμένο μανδύα που ανεμίζει κάτω δεξιά. Πίσω από τους δύο αγίους απλώνεται ενιαίο τοπίο με τα τείχη της Λασίας στην άκρη αριστερά, επίπεδο οροπέδιο μπροστά και δύο βουνά με κορυφές που ασπρίζουν στο βάθος.

Η παράσταση περιθέεται από κόκκινη ταινία, τμήματα της οποίας έχουν απολεπιστεί. Τα χρώματα είναι ζωηρά και έντονα. Κυριαρχούν τα θερμά, το κόκκινο, στο χιτώνα του Χριστού, στο μαφόριο της Παναγίας, στη φόδρα του Σπυρίδωνα, και στους μανδύες του Αλεξίου και του Γεωργίου του Τροπαιοφόρου, το πορτοκαλοκόκκινο και το πορτοκαλί στα ρούχα της Αικατερίνης, του Κωνσταντίνου, της Ελένης, της Μαγδαληνής και στο μανδύα του Γεωργίου του Νέου. Από τα ψυχρά, εντυπωσιάζει η ποιότητα και η λαμπρότητα του γαλάζιου, στο ιμάτιο του Χριστού, στη μηλωτή του Προδρόμου, στο φαιλόνιο του Σπυρίδωνα, στον ανάλαβο του Αλεξίου, στους μανδύες της Αικατερίνης και της Ελένης και στο μακρύ φόρεμα της Μαγδαληνής. Τα περιγράμματα λείπουν, οι μορφές αποδίδονται με ζωγραφικό τρόπο, με σωστές αναλογίες και με ιδεατή ομορφιά.

Τέτοιου είδους εικόνες αποτελούν «ιδανική συγκέντρωση αγίων»[1] κάτω από το Τρίμορφο της ανώτερης ζώνης, που αποτελεί τον πυρήνα της Δευτέρας Παρουσίας του Κυρίου. Στη διευθέτηση των αγίων μπορεί να διαπιστωθεί εύκολα η διαβάθμιση και ταξινόμησή τους στις τρεις ζώνες: στην ανώτερη, οι άγιοι που

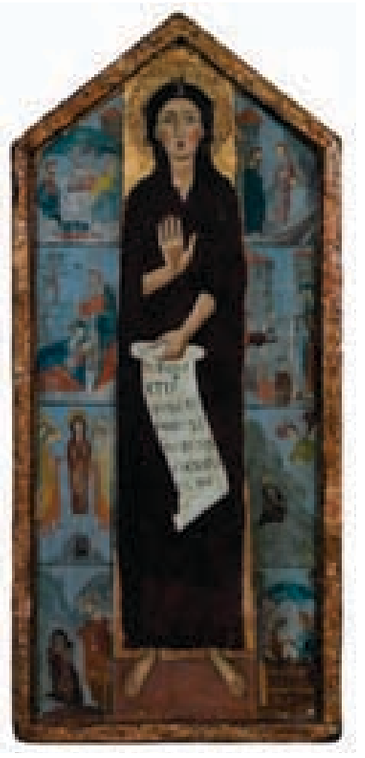
πλαισιώνουν το Τρίμορφο είναι ο ένας επίσκοπος και ο άλλος μοναχός· στη μεσαία ζώνη, οι τρεις άγιοι είναι βασιλικής καταγωγής, ενώ η Μαγδαληνή με την ομορφιά των ενδυμάτων της και το λευκό μαντίλι στην κεφαλή, αντίστοιχο των στεμμάτων των υπολοίπων, ισορροπεί τη σύνθεση· στην κατώτερη ζώνη, οι δύο άγιοι Γεώργιοι ενώνουν το απώτατο και το νεότερο παρελθόν των μαρτύρων της Εκκλησίας του Χριστού. Από την άλλη, μπορεί επίσης να διαπιστωθεί μια ανισορροπία στην οργάνωση της σύνθεσης, με την τοποθέτηση των μορφών της ανώτερης ζώνης σε μεγαλύτερη κλίμακα από αυτούς της δεύτερης, και των αγίων της τρίτης σε ακόμη πιο μικρή κλίμακα. Στον κατακόρυφο άξονα της εικόνας, το κέντρο στην ανώτερη ζώνη γεμίζει με τις τρεις μορφές του Τριμόρφου, στη μεσαία αδυνατίζει κάπως με την παρουσία του Κωνσταντίνου και της Ελένης, ενώ στην κατώτερη δεν έχει παρά μόνο τα βουνά του τοπίου: σχηματίζεται δηλαδή μια αντίστροφη πυραμίδα, που δεν είναι καθόλου συνήθης.

Η εικόνα δεν διασώζει υπογραφή και χρονολογία, αλλά η παρουσία του αγίου Γεωργίου του Νέου του εξ Ιωαννίνων προσφέρει ένα terminus post quem, το 1838, έτος του απαγχονισμού του[2]. Ωστόσο, η διευθέτηση των αγίων στις τρεις ζώνες και η οργάνωση της αντίστροφης πυραμίδας, με το κέντρο βάρους της σύνθεσης ψηλά στην πάνω ζώνη, δεν φαίνεται να συνάδει με την τέχνη του 19ου αιώνα. Αν ισχύει ο συλλογισμός αυτός, τότε η εικόνα θα μπορούσε να έχει γίνει από ικανό ζωγράφο με κύρια παιδεία στις αρχές της δυτικής ζωγραφικής και όχι στη βυζαντινή παράδοση, την οποία θα πρέπει να οικειοποιήθηκε μέσω καλών προτύπων, όπως μαρτυρούν οι φυσιογνωμικοί τύποι και το ύφος των μορφών του Τριμόρφου, του Σπυρίδωνα και της Μαγδαληνής, που έλκουν την καταγωγή τους από εικόνες του 16ου και του 17ου αιώνα, όπως του Γεώργιου Κλόντζα και του Λέου Μόσκου. Στην υπόθεση αυτή συνηγορεί το γεγονός ότι ο κάμπος της εικόνας είναι ασημένιος και όχι χρυσός, γεγονός που φανερώνει ζωγράφο με ιδιαίτερες χρωματικές επιλογές και ευαισθησίες[3]. Για τους λόγους αυτούς, η διαίσθησή μου είναι ότι η εικόνα θα μπορούσε να έχει φιλοτεχνηθεί από ζωγράφο του 20ού αιώνα, που αναζητούσε τη συνομιλία με έργα καταξιωμένων Κρητικών ζωγράφων, και που ασφαλώς θα είχε σχέση ή επαφή με την περιοχή της Ηπείρου[4].

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Σύμφωνα με τη διατύπωση της Ντούλας Μουρίκη. Βλ. Μουρίκη 1990, 125.
2. Βλ. τις εικόνες αρ. 53-55 στον παρόντα κατάλογο.
3. Για σπάνια δείγματα εικόνων με ασημένιο κάμπο, βλ. την εικόνα αρ. 22, σημ. 8 στον παρόντα κατάλογο.
4. Πρβλ. *Βυζάντιο και Νεώτερη τέχνη* 2009.

62. Αγία Μαγδαληνή και σκηνές του βίου της



Αρ. ευρ. ΙΜΤΜ 8
Διαστ.: 47,1 εκ. μήκος, 21,4 εκ. πλάτος, 2,9 εκ. πάχος
20ός αιώνας
ΣΥΝΤΗΡΗΣΗ: Εργαστήρια Συντήρησης Μουσείου Μπενάκη, 2002 (Κ. Μιλάνου)
ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΗ: Βασιλάκη 2000α, 111, εικ. 196

Πρόκειται για πίνακα δυτικής τέχνης με τριγωνική απόληξη. Την κεντρική κατακόρυφη ζώνη καταλαμβάνει η παράσταση της αγίας Μαγδαληνής, όρθιας και ολόσωμης. Το σώμα της είναι καλυμμένο από τη μακριά κόμη της, που φτάνει μέχρι το έδαφος. Στο αριστερό της χέρι κρατεί ανοικτό ειλητάριο, στο οποίο αναγράφεται η μεγαλογράμματη επιγραφή: «*Ne desp|[er]tis | vos qui | peccare | soletis | exemplo|que meo | vos repa|rate De|o*» [Μην απελπίζεστε, εσείς που είστε μαθημένοι στην αμαρτία, αφού ακολουθώντας το παράδειγμά μου, θα επιστρέψτε στον Θεό]. Το δεξί χέρι της αγίας είναι λυγισμένο μπροστά στο στήθος με την παλάμη στραμμένη προς τα έξω στην τυπική χειρονομία του μάρτυρα.

Σε δύο κατακόρυφα πλαίσια, αριστερά και δεξιά της κεντρικής παράστασης, τοποθετούνται οκτώ διάχωρα (ανά τέσσερα στο κάθε πλαίσιο) με σκηνές από τη ζωή της αγίας[1]. Ξεκινώντας από την πάνω αριστερά σκηνή του αριστερού πλαισίου αναγνωρίζουμε τις παρακάτω σκηνές:

1. Η αγία Μαγδαληνή πλένει τα πόδια του Ιησού,
2. Μη μου Άπτου,
3. Η αγία Μαγδαληνή αναλαμβάνεται στους ουρανούς από αγγέλους,
4. Η αγία, ενώ βρίσκεται σε σπήλαιο στην έρημο, δέχεται από τον επίσκοπο Μαξιμίνο την θεία ευχαριστία,
5. Η Έγερση του Λαζάρου,
6. Η αγία κηρύττει το λόγο του Θεού,
7. Η αγία, ενώ βρίσκεται σε σπήλαιο στην έρημο, δέχεται τροφή από άγγελο,
8. Η κοίμηση της αγίας.

Το έργο αποτελεί πιστό αντίγραφο πίνακα με την αγία Μαγδαληνή και σκηνές του βίου της που βρίσκεται στην Galleria dell' Accademia της Φλωρεντίας, με αρ. εισ. 8466, και χρονολογείται γύρω στο 1280 (εικ. 62.1)[2]. Ο πίνακας της Galleria dell' Accademia έχει αποδοθεί στο «ζωγράφο της Μαρίας Μαγδαληνής» και θεωρείται ότι έγινε στη Φλωρεντία. Το αντίγραφο της Συλλογής Αβέρωφ είναι εικονογραφικά πανομοιότυπο με τον πίνακα της Φλωρεντίας, αλλά έχει κατά πολύ μικρότερες διαστάσεις. Συγκεκριμένα, ο πίνακας της Φλωρεντίας έχει διαστάσεις: 1,64 x 0,76 εκ.[3] και του Μετσόβου 47,1 x 21,4 εκ. Δεν υπάρχει καμία πληροφορία για το πότε και πού έγινε το αντίγραφο αυτό ούτε και από ποιον. Επίσης, δεν γνωρίζουμε αν ο Ευάγγελος Αβέρωφ απέκτησε το έργο, γνωρίζοντας ότι πρόκειται για αντίγραφο του γνωστού φλωρεντινού πίνακα. Ούτε γνωρίζουμε τους λόγους για τους οποίους θέλησε να αποκτήσει αυτό το έργο. Θα ήταν ιδιαίτερα ενδιαφέρον αν είμασταν σε θέση να απαντήσουμε σε αυτά τα ερωτήματα.

Η τέχνης της πλαστογράφησης έργων του Ιταλικού Μεσαίωνα και της Αναγέννησης γνωρίζει μεγάλη άνθηση κατά τον 19ο και τον 20ό αιώνα[4], και οι περιπτώσεις πλαστογράφων, όπως ο Icilio Federico Joni (1866-1946), που ειδικεύτηκε στην αντιγραφή έργων της Σχολής της Σιένας αποτελούν στη σημερινή εποχή το αντικείμενο περιοδικών εκθέσεων[5]. Ο πίνακας της αγίας Μαγδαληνής στο Μέτσοβο φαίνεται να είναι ένα μάλλον πρόχειρο αντίγραφο του πρωτότυπου έργου και μοιάζει πιθανόν να φιλοτεχνήθηκε κατά τη διάρκεια του 20ού αιώνα. Κατά τη συντήρηση του έργου στα Εργαστήρια του Μουσείου Μπενάκη εντοπίστηκαν ενδείξεις τεχνητής παλαίωσης του έργου.

62.1. Φλωρεντία, Galleria dell' Accademia. Πίνακας με την Αγία Μαγδαληνή και σκηνές του βίου της

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Kaftal 1952, 717-724, ιδιαίτ. 721, εικ. 808, 810. Jansen 2000, 32-35.
2. Marcucci 1958, 50-52, αρ. 16, εικ. 17. *La Maddalena* 1986, 43-45, αρ. 2. Cannon, Vauchez 1999, 166-167, εικ. 163. Cannon 2002, 301-302, εικ. 9, 11, 13-16.
3. Στον κατάλογο της έκθεσης *La Maddalena* 1986, 43-45, αρ. 2, δίνονται διαφορετικές διαστάσεις για τον πίνακα της Φλωρεντίας: 1,80 x 90 εκ., χωρίς να διευκρινίζεται αν συνυπολογίζεται το πλαίσιο του έργου, πράγμα που φαίνεται λογικό.
4. Πολύ χρήσιμος για την τέχνη και τη φιλοσοφία της πλαστογράφησης έργων της ιταλικής τέχνης από τα μέσα του 19ου μέχρι και τα μέσα του 20ού αι. είναι ο κατάλογος της έκθεσης *Falsi d' autore* 2004. Βλ. επίσης το *Fake? The Art of Deception* 1990.
5. *Falsi d'autore* 2004.

63. Madre della Consolazione

Η εικόνα αντιγράφει ‘‘κατά γράμμα’’ την ενυπόγραφη εικόνα του Εμμανουήλ Τζάνε που φυλάσσεται στη μονή Πλατυτέρας στην Κέρκυρα και διασώζει τη χρονολογία 1651 (εικ. 63.1)[1]. Η πιστότατη αντιγραφή της εικόνας της Κέρκυρας φτάνει μέχρι του σημείου η υπογραφή του ζωγράφου («*Χεὶρ Ἐμμανουήλ ἱερέως τοῦ Τζάνε*») και η χρονολογία *,αχνα΄* να είναι γραμμένα με τον ίδιο ακριβώς τρόπο στην εικόνα του Μετσόβου. Αυτό οδήγησε σε μια πολύ προσεκτική εξέταση του έργου κατά τη διάρκεια του καθαρισμού του, η οποία οδήγησε στη διαπίστωση πως η εικόνα αποτελεί σχετικά πρόσφατο αντίγραφο της εικόνας της Κέρκυρας. Δεν είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε κάτω από ποιες συνθήκες ο Ευάγγελος Αβέρωφ απέκτησε το αντίγραφο αυτό και αν πρόθεσή του ήταν να έχει το πιστό αντίγραφο μίας εικόνας, που ίσως είχε δει στην Κέρκυρα και του άρεσε. Σε αυτά τα ερωτήματα μόνο ο ίδιος θα μπορούσε να απαντήσει.

Σε φωτογραφία του 1976 ο Ευάγγελος Αβέρωφ είναι καθισμένος στο υπουργικό του γραφείο και στον τοίχο στο βάθος βρίσκεται κρεμασμένη η συγκεκριμένη εικόνα (εικ. στη σ.4). Σήμερα κάτω από την εικόνα, όπως εκτίθεται στο Αρχοντικό Τοσίτσα, υπάρχει το παρακάτω σημείωμα: «*Ἡ εἰκόνα αὐτὴ μεταφέρθηκε τρεῖς φορὲς στὴν Ἀθήνα γιὰ νὰ σταθεῖ σκέπη καὶ προστασία πάνω ἀπὸ τὸ γραφεῖο τοῦ Ὑπουργοῦ τῶν Ἐξωτερικῶν (Σεπτέμβριος 1956 - Ἰούνιος 1963), τοῦ Ὑπουργοῦ Ἐθνικῆς Ἀμύνης (Ἰούλιος 1974 - Νοέμβριος 1981) καὶ τοῦ Προέδρου τοῦ κόμματος τῆς Νέας Δημοκρατίας (Δεκέμβριος 1981 - Αὔγουστος 1984)*».

Αρ. ευρ. ΙΜΤΜ 41
Διαστ.: 67,5 εκ. μήκος, 49,5 εκ. πλάτος, 2,5 εκ. πάχος
20ός αιώνας
ΣΥΝΤΗΡΗΣΗ: Εργαστήρια Συντήρησης Μουσείου Μπενάκη, 2002 (Στ. Στασινόπουλος)
ΔΗΜΟΣΙΕΥΣΗ: Βασιλάκη 2000α, 110, εικ. 167

63.1. Μονή Πλατυτέρας Κέρκυρας. Εικόνα με τη Madre della Consolazione του ζωγράφου Εμμανουήλ Τζάνε

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Βοκοτόπουλος 1990, 114-115, αρ. 78, εικ. 55, 224, 343Γ.

Συντομογραφίες – Βιβλιογραφία

Περιοδικά και σειρές

ΑΑΑ	*Αρχαιολογικά Ανάλεκτα εξ Αθηνών*
ΑΔ	*Αρχαιολογικόν Δελτίον*
ΔΧΑΕ	*Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*
ΕΕΒΣ	*Επετηρίς της Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών*
ΕΕΘΣΠΑ	*Επιστημονική Επετηρίς της Θεολογικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών*
ΕΕΚΜ	*Επετηρίς της Εταιρείας Κυκλαδικών Μελετών*
ΕΕΛΜ	*Επετηρίς της Εταιρείας Λευκαδικών Μελετών*
ΕΕΣΜ	*Επιστημονική Επετηρίς Στερεοελλαδικών Μελετών*
Έργον	*Το Έργον της Εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας*
ΘΗΕ	*Θρησκευτική και Ηθική Εγκυκλοπαιδεία*
ΚερκΧρον	*Κερκυραϊκά Χρονικά*
ΚεφΧρον	*Κεφαλληνιακά Χρονικά*

ActaSS	*Acta Sanctorum quotquot toto orbe coluntur, collegit, digessit notis illustravit Johannes Bollandus*, 1734-1940
AnBoll	*Analecta Bollandiana*
ArtB	*Art Bulletin*
ArteV	*Arte Veneta*
BdA	*Bolletino d' Arte*
BHG	Halkin Fr., *Bibliotheca Hagiographica Graeca*, Bruxelles 1957 (3η έκδ.)
BurlMag	*The Burlington Magazine*
CA	*Cahiers archéologiques*
CorsiRav	*Corsi di cultura sull' arte Ravennate e bizantina*
CSCO	*Corpus Scriptorum Christianorum Orientalium*
DOP	*Dumbarton Oaks Papers*
DOS	*Dumbarton Oaks Studies*
JÖB	*Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*
JWalt	*Journal of the Walters Art Gallery*
LChrI	Kirschbaum, E., Braunfels, W., επιμ., *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Stuttgart 1974
PG	Migne, J.-P., *Patrologiae Cursus Completus, Series Graeca*
RDAC	*Report of the Department of Antiquities of Cyprus*
REB	*Revue des Études byzantines*
RHR	*Revue de l'histoire des religions*
ZLU	*Zbornik za likovne Umetnosti*

Βοηθήματα

Αβέρωφ-Τοσίτσας 1973 — Αβέρωφ-Τοσίτσας, Ε., *Στὸ μοναστήρι τοῦ Ἁγη Νικόλα. Περίπατος σὲ παλιὰ καὶ νέα χρόνια*, Ἀθῆναι 1973

Άγιος Σπυρίδων 2007 — *Άγιος Σπυρίδων. Ο ναός και η λατρεία του στην Κέρκυρα*, Κέρκυρα 2007

Αγουρίδης 1981 — Αγουρίδης, Σ., Διήγησις καὶ πολιτεία Ἀδὰμ καὶ Εὔας, *ΕΕΒΣ* 25 (1981) 187-218

Αλιπράντης 1999 — Αλιπράντης, Θ., *Εικόνες της Πάρου, Εκκλησιαστικό Μουσείο Μαρπήσσης*, Πάρος 1999

Από τη Χριστιανική Συλλογή 2006 — Γκράτζιου, Ο., Λαζαρίδου, Α., επιμ., *Από τη Χριστιανική Συλλογή στο Βυζαντινό Μουσείο (1884-1930)*, κατ. έκθ., Αθήνα, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, 29 Μαρτίου 2002 - 7 Ιανουαρίου 2003, Αθήνα 2006

Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1982 — Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Μ., 2η Έφορεία Βυζαντινῶν Ἀρχαιοτήτων, *ΑΔ* 37 (1982), *Β΄2-Χρονικά*, 367-373

Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1989-1990 — Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Μ., Δύο εικόνες του Αγγέλου και του Ανδρέα Ρίτζου στο Βυζαντινό Μουσείο, *ΔΧΑΕ* 15 (1989-1990) 105-117

Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1994 — Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Μ., *Ελληνική Τέχνη. Βυζαντινές τοιχογραφίες*, Αθήνα 1994

Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1997 — Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Μ., *Εικόνες της Ζακύνθου*, Αθήνα 1997

Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1998 — Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Μ., *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών*, Αθήνα 1998

Αχειμάστου-Ποταμιάνου 2004 — Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Μ., *Οι τοιχογραφίες της Μονής Φιλανθρωπηνών στο νησί των Ιωαννίνων*, Αθήνα 2004

Βαραλής 1998 — Βαραλής, Ι.Δ., Σχόλιο σε μικρογραφία του κώδικα αρ. 11 στη Βιβλιοθήκη της Βουλής των Ελλήνων, *RDAC* (1998) 233-245

Βαραλής 2003 — Βαραλής, Ι.Δ., Δύο εικόνες του 18ου αιώνα στο Μουσείο Παύλου και Αλεξάνδρας Κανελλοπούλου, στο *Διονύσιος ο εκ Φουρνά και το έργον του, Καρπενήσιον, 11-14 Οκτωβρίου 1996, Πρακτικά*, Αθήναι 2003, 411-431

Βαραλής 2009 — Βαραλής, Ι.Δ., *Αντικείμενα αγάπης, εναύσματα διανόησης από τη Συλλογή Νικολάου Ι. Παντα-ζοπούλου*, Βόλος 2009

Βασιλάκη-Μαυρακάκη 1981 — Βασιλάκη-Μαυρακάκη, Μ., Ὁ ζωγράφος Ἄγγελος Ἀκοτάντος: τὸ ἔργο καὶ ἡ διαθήκη του (1436), *Θησαυρίσματα* 18 (1981) 290-298

Βασιλάκη 1985 — Βασιλάκη, Μ., Εικόνα του αγίου Χαραλάμπους, *ΔΧΑΕ* 13 (1985-1986) 247-260

Βασιλάκη 1991 — Βασιλάκη, Μ., Εικόνα του ζωγράφου Άγγελου με τον Άγιο Γεώργιο καβαλάρη δρακοντοκτόνο: Ένα νέο απόκτημα του Μουσείου Μπενάκη, στα *Πεπραγμένα του ΣΤ΄ Κρητολογικού Συνεδρίου*, Β΄, Χανιά 1991, 41-49

Βασιλάκη 1994 — Βασιλάκη, Μ., Μεταβυζαντινή εικόνα του αγίου Νικολάου, στο *Αντίφωνον. Αφιέρωμα στον καθηγητή Ν.Β. Δρανδάκη*, Θεσσαλονίκη 1994, 229-245

Βασιλάκη 1995 — Βασιλάκη, Μ., *Από τους εικονογραφικούς οδηγούς στα σχέδια εργασίας των μεταβυζαντινών ζωγράφων. Το τεχνολογικό υπόβαθρο της βυζαντινής εικονογραφίας*, Αθήνα 1995

Βασιλάκη 2000α — Βασιλάκη, Μ., Μεταβυζαντινές εικόνες, στο *Συλλογές Ευάγγελου Αβέρωφ. Ταξιδεύοντας στο χρόνο*, Αθήνα 2008, 108-145

Βασιλάκη 2000β — Βασιλάκη, Μ., Γύρω από την τεχνολογία των μεταβυζαντινών εικόνων, στο *Τεχνογνωσία στη Λατινοκρατούμενη Ελλάδα, Ημερίδα, Γεννάδειος Βιβλιοθήκη, Αθήνα, 8 Φεβρουαρίου 1997*, Αθήνα 2000, 195-206

Βασιλάκη 2002 — Βασιλάκη, Μ., Η συμβολή των σχεδίων εργασίας των ζωγράφων στη μελέτη των μεταβυζαντινών εικόνων, στο Δρακοπούλου 2002, 307-318

Βασιλάκη (υπό δημοσίευση)	Βασιλάκη, Μ., *Τα σχέδια εργασίας των ζωγράφων μετά την Άλωση. Ο φάκελος Ανδρέα Ξυγγόπουλου στο Μουσείο Μπενάκη*, Αθήνα
Βασιλάκη, Γαλάβαρης, Παλιούρας, Ταβλάκης 2004	Βασιλάκη, Μ., Γαλάβαρης, Γ., Παλιούρας, Α., Ταβλάκης, Ι., *Κειμήλια Πρωτάτου*, Β΄, Άγιο Όρος 2004
Βασιλάκη, Ταβλάκης, Τσιγαρίδας 1998	Βασιλάκη Μ., Ταβλάκης Γ., Τσιγαρίδας Ε., *Ιερά Μονή Αγίου Παύλου. Εικόνες*, Άγιο Όρος 1998
Βαφειάδης 2010	Βαφειάδης, Κ.Μ., *Περί της εν Άθω «Κρητικής» ζωγραφικής. Εικόνες και τοιχογραφίες της Ι. Μ. Διονυσίου και οι δημιουργοί τους (β΄μισό 14ου - β΄μισό 16ου αι.)*, Αθήνα 2010
Βοκοτόπουλος 1984	Βοκοτόπουλος, Π.Λ., Μια άγνωστη Κρητική εικόνα στο Σεράγεβο, *ΔΧΑΕ* 12 (1984) 383-398
Βοκοτόπουλος 1985-1986	Βοκοτόπουλος, Π.Λ., Οι μικρογραφίες ενός Κρητικού χειρογράφου του 1600, *ΔΧΑΕ* 13 (1985-1986) 191-208
Βοκοτόπουλος 1990	Βοκοτόπουλος, Π.Λ., *Εικόνες της Κερκύρας*, Αθήνα 1990
Βοκοτόπουλος 1995	Βοκοτόπουλος, Π.Λ., *Ελληνική Τέχνη. Βυζαντινές εικόνες*, Αθήνα 1995
Βοκοτόπουλος 2005	Βοκοτόπουλος, Π.Λ., Η εικόνα του Νικολάου Ρίτζου στο Σεράγεβο. Εικονογραφικές παρατηρήσεις, *ΔΧΑΕ* 26 (2005) 207-225
Βολανάκης 1974	Βολανάκης, Ι., *Ὁδηγὸς τοῦ Μουσείου τῆς Ἱερᾶς Μονῆς Κοιμήσεως Θεοτόκου Πεντέλης*, Πεντέλη 1974, 2η έκδ.
Βυζαντινές εικόνες της Κύπρου 1976	Μουρίκη, Ντ., Παπαγεωργίου Α., επιμ., *Βυζαντινές εἰκόνες τῆς Κύπρου*, κατ. έκθ., Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 1976
Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Κέρκυρα 1994	*Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Κέρκυρα, Μνημεία, Εικόνες, Κειμήλια, Πολιτισμός*, Κέρκυρα 1994
Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Τέχνη 1986	*Βυζαντινή και μεταβυζαντινή Τέχνη*, κατ. έκθ., Αθήνα, Παλιό Πανεπιστήμιο, 26 Ιουλίου 1985 - 6 Ιανουαρίου 1986, Αθήνα 1986
Βυζάντιο και νεώτερη τέχνη 2009	*Το Βυζάντιο και η νεώτερη τέχνη. Η πρόσληψη της βυζαντινής τέχνης στην Ελληνική ζωγραφική του α΄ μισού του 20ού αιώνα*, κατ. έκθ., Αθήνα, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, Φθινόπωρο 2009 - Άνοιξη 2010, Αθήνα 2009
Βυζάντιο ως οικουμένη 2001	Ευγενίδου, Δ., Αλμπάνη, Τζ., επιμ., *Το Βυζάντιο ως οικουμένη*, κατ. έκθ., Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, Οκτώβριος 2001 - Ιανουάριος 2002, Αθήνα 2001
Γαλάβαρης 1995	Γαλάβαρης, Γ., *Ελληνική Τέχνη. Ζωγραφική βυζαντινών χειρογράφων*, Αθήνα 1995
Γαρίδης 1996	Γαρίδης, Μ., *Διακοσμητική ζωγραφική. Βαλκάνια – Μικρά Ασία, 18ος-19ος αι.*, Αθήνα 1996
Γαρίδης, Παλιούρας 1993	Γαρίδης, Μ., Παλιούρας, Α., *Μοναστήρια της Νήσου Ιωαννίνων: Ζωγραφική*, Ιωάννινα 1993
Γερασίμου 2005	Γερασίμου, Κ., Η ιταλοβυζαντινή τέχνη στο ναό της Παναγίας Καθολικής στο Πελέντρι και ο διττός χαρακτήρας της, στο Γερασίμου, Κ., Μυριανθεύς, Δ., Παπαϊωακείμ, Κ., Χατζηχριστοδούλου, Χ., επιμ., *Οι ναοί των Πελεντρίων. Ιστορία – Αρχιτεκτονική – Τέχνη*, Λευκωσία 2005
Γερασίμου, Παπαϊωακείμ, Σπανού 2002	Γερασίμου, Κ., Παπαϊωακείμ, Κ., Σπανού, Χρ., επιμ., *Η κατά Κίτιον αγιογραφική τέχνη*, Λάρνακα 2002
Γκερέκος 2008	Γκερέκος, Ι.Π., *Εικόνες της Τήνου*, Τήνος 2008
Γκερέκος, Κανλής 1998	Γκερέκος, Ι., Κανλής, Α., *Θησαυροί της Ιεράς Μητροπόλεως Σερρών και Νιγρίτης (Το Εκκλησιαστικό Μουσείο)*, Σέρρες 1998
Γκιολές 2001	Γκιολές, Ν., Τα βυζαντινά αυτοκρατορικά διάσημα, στο *Βυζάντιο ως οικουμένη* 2001, 63-75

Γκιολές 2009 — Γκιολές, Ν., *Οι τοιχογραφίες του καθολικού της Μονής Διονυσίου του Αγίου Όρους*, Αθήνα 2009

Γούναρης 1999 — Γούναρης, Γ., *Εικόνες της Μονής Λειμώνος Λέσβου*, Θεσσαλονίκη 1999

Γραίκος 2008 — Γραίκος, Ν., Προσπάθεια οριοθέτησης των κύριων ζωγραφικών τάσεων στην εκκλησιαστική ζωγραφική του 19ου αιώνα, στο *Εικοστό Όγδοο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης, Πρόγραμμα και Περιλήψεις Εισηγήσεων και Ανακοινώσεων*, Αθήνα 2008, 24-25

Δαμασκηνός 1523 (1805) — Δαμασκηνός Στουδίτης, [*Βιβλίον ὀνομαζόμενον*] *Θησαυρός*, Ἐνετίησιν 1523 (ανατ. 1805)

Δεληβορριάς, Φωτόπουλος 1997 — Δεληβορριάς, Α., Φωτόπουλος, Δ., *Η Ελλάδα του Μουσείου Μπενάκη*, Αθήνα 1997

Δεληγιάννη-Δωρή 1994 — Δεληγιάννη-Δωρή, Ε., Παλαιολόγεια Εικονογραφία. Ο «σύνθετος» εικονογραφικός τύπος της Ανάστασης, στο *Αντίφωνον. Αφιέρωμα στον Καθηγητή Ν.Β. Δρανδάκη*, Θεσσαλονίκη 1994, 399-435

Δετοράκης 1986 — Δετοράκης, Θ.Ε., Το μοναστήρι της Ελεούσας στην Κρήτη. Ειδήσεις των πηγών, *Νεοελληνικόν Αρχείον* 2 (1986) 305-314

Δρακοπούλου 2002 — Δρακοπούλου, Ε. επιμ., *Ζητήματα Μεταβυζαντινής Ζωγραφικής στη μνήμη του Μανόλη Χατζηδάκη, Πρακτικά επιστημονικού διημέρου, 28-29 Μαΐου, 1999*, Αθήνα 2002

Δρανδάκη 2002 — Δρανδάκη, Α., *Εικόνες, 14ος-18ος αιώνας. Συλλογή Ρ. Ανδρεάδη*, Αθήνα-Μιλάνο 2002

Δρανδάκης 1962 — Δρανδάκης, Ν.Β., *Ὁ Ἐμμανουὴλ Τζάνε Μπουνιαλῆς θεωρούμενος ἐξ εἰκόνων του σωζομένων κυρίως ἐν Βενετίᾳ*, Ἐν Ἀθήναις 1962

Δρανδάκης 1964 — Δρανδάκης, Ν.Β., Μεσαιωνικὰ Κυκλάδων, *ΑΔ* 19 (1964), *Β΄3-Χρονικά*, 420-435

Δρανδάκης 1968 — Δρανδάκης, Ν.Β., Μεσαιωνικὰ Κυκλάδων, *ΑΔ* 20 (1968), *Β΄3-Χρονικά*, 536-541

Δρανδάκης 1974 — Δρανδάκης, Ν.Β., Συμπληρωματικὰ εἰς τὸν Ἐμμανουὴλ Τζάνε. Δύο ἄγνωστοι εἰκόνες του, *Θησαυρίσματα* 11 (1974) 36-72

Δρανδάκης 1990 — Δρανδάκης, Ν.Β., Μεταβυζαντινές εικόνες (Κρητική σχολή), στο Μανάφης 1990, 125-132

Εικόνες Αλβανίας 2006 — Τούρτα, Α., επιμ., *Εικόνες από τις Ορθόδοξες Κοινότητες της Αλβανίας*, Θεσσαλονίκη, Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού, Θεσσαλονίκη 2006

Εικόνες Κρητικής τέχνης 1993 — Μπορμπουδάκης, Μ., επιμ., *Εικόνες της Κρητικής τέχνης (Από τον Χάνδακα ώς την Μόσχα και την Αγία Πετρούπολη)*, κατ. έκθ., Ηράκλειο, Βασιλική Αγίου Μάρκου - Ναός Αγίας Αικατερίνης, 15 Σεπτεμβρίου - 30 Οκτωβρίου 1993, Ηράκλειον 1993

Εικόνες Ρουμανίας 1993 — Αχειμάστου-Ποταμιάνου Μ., επιμ., *Εικόνες της Ρουμανίας (16ος-18ος αι.)*, κατ. έκθ., Αθήνα, Βυζαντινό Μουσείο, 29 Μαρτίου - 29 Απριλίου 1993, Αθήνα 1993

Εκ Χιονιάδων 2004 — Μπονόβας, Ν., Νάνου, Μ., Τουτός, Ν., *Εκ Χιονιάδων... Σπουδές και ανθίβολα, 130 έργα από τη συλλογή της οικογένειας Γιαννούλη*, κατ. έκθ., Βόλος, Κτίριο Σπίρερ, Βόλος 2004

Έκθεση για τα Εκατό χρόνια της ΧΑΕ 1984 — *Έκθεση για τα Εκατό χρόνια της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας (1884-1984)*, κατ. έκθ., Αθήνα, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, 6 Οκτωβρίου 1984 - 30 Ιουνίου 1985, Αθήνα 1984

Εκκλησιαστικό Μουσείο Ύδρας 2009 — *Το Μοναστήρι και το Εκκλησιαστικό Μουσείο Ύδρας*, Ύδρα 2009

Ελληνικά χειρόγραφα 1994 — Zorzi, Μ., επιμ., *Venetiae quasi alterum Byzantium. Ελληνικά χειρόγραφα στη Μαρκιανή Βιβλιοθήκη από Βενετσιάνικες συλλογές*, κατ. έκθ., Βενετία, Βιβλιοθήκη του Σανσοβίνο, 16 Σεπτεμβρίου - 15 Οκτωβρίου 1993, Αθήνα 1994

Ευαγγελίδης 1969 — Ευαγγελίδης, Δ., *Ἡ Ἑλληνική τέχνη*, Ἀθήνα 1969

Ζάρρα 2006 — Ζάρρα, Ι., *Η θρησκευτική ζωγραφική στη Θεσσαλονίκη κατά τον 19ο αι.*, Αθήνα 2006

Ζίας 1966-1969 — Ζίας, Ν., Εἰκόνες τοῦ βίου καὶ τῆς Κοιμήσεως τοῦ ἁγίου Νικολάου, *ΔΧΑΕ* 5 (1966-1969) 275-296

Θεοτόκος/Madonna 2005 — Casu, St.G., Χατζηχριστοδούλου, Χρ., Τουμαζής, Γ., επιμ., *Θεοτόκος/Madonna*, κατ. έκθ., Ίδρυμα Πιερίδη, Λευκωσία 2005

Θεοχάρη 1986 — Θεοχάρη, Μ.Σ., *Ἐκκλησιαστικὰ χρυσοκέντητα*, Αθήνα 1986

Θεοχάρη 1988 — Θεοχάρη, Μ., Χρυσοκέντητα άμφια, στο Κομίνης, Α.Δ., επιμ., *Οι θησαυροί της Μονής Πάτμου*, Αθήνα 1988, 185-217

Θεοχάρη 1990 — Θεοχάρη, Μ., Χρυσοκέντητα άμφια, στο Μανάφης 1990, 231-259

Θησαυροί 1997 — *Θησαυροί του Αγίου Όρους*, κατ. έκθ., Θεσσαλονίκη, Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού, Θεσσαλονίκη 1997, 2η έκδ.

Θησαυροί από τις Ελλ. Κοινότητες 1992 — Μπαλλιάν, Α., επιμ., *Θησαυροί από τις Ελληνικές Κοινότητες της Μικράς Ασίας και Ανατολικής Θράκης. Συλλογές Μουσείου Μπενάκη*, κατ. έκθ., Αθήνα, Κέντρο Λαϊκής Τέχνης και Παράδοσης, 20 Οκτωβρίου 1992 - 10 Ιανουαρίου 1993, Αθήνα 1992

Ιεροτελεστία και πίστη 1999 — Αλμπάνη, Τζ., Βιταλιώτης, Ι., επιμ., *Ιεροτελεστία και πίστη. Βυζαντινή τέχνη και θεία λειτουργία*, κατ. έκθ., Αθήνα 1999

Ιουστίνος Σιμωνοπετρίτης 1999 — Ιουστίνος Σιμωνοπετρίτης, Αγιορείτες χαλκογράφοι, στο Τούρτα, Α., επιμ., *Μεταβυζαντινά χαρακτικά, Πρακτικά επιστημονικής ημερίδας, Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού, 10 Νοεμβρίου 1995*, Θεσσαλονίκη 1999, 59-72

Καδάς 2008 — Καδάς, Σ., *Τα εικονογραφημένα χειρόγραφα του Αγίου Όρους, Α. Κατάλογος μικρογραφιών, Β. Εικονογραφικό ευρετήριο*, Θεσσαλονίκη 2008

Καζανάκη 1974 — Καζανάκη, Μ., Ἐκκλησιαστικὴ ξυλογλυπτικὴ στὸ Χάνδακα τὸ 17ο αἰῶνα. Νοταριακὰ ἔγγραφα (1606-1642), *Θησαυρίσματα* 11 (1974) 251-283

Καζανάκη-Λάππα 1991 — Καζανάκη-Λάππα, Μ., Ο ξυλόγλυπτος σταυρός της Ευαγγελίστριας του Λιβόρνου (1643) και οι σταυροί επιστυλίου στα Κρητικά τέμπλα, στο *Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, Ι, Αθήνα 1991, 219-237

Καζανάκη-Λάππα 1995 — Καζανάκη-Λάππα Μ., Τρεις άγνωστες εικόνες με την υπογραφή του ζωγράφου Εμμανουήλ Λαμπάρδου, στο *Δέκατο Πέμπτο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης, Πρόγραμμα και Περιλήψεις εισηγήσεων και ανακοινώσεων, Αθήνα 12, 13 και 14 Μαΐου*, Αθήνα 1995, 29-30

Καζανάκη-Λάππα 2005 — Καζανάκη-Λάππα, Μ., *Ελληνικό Ινστιτούτο Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών Βενετίας. Οδηγός του Μουσείου*, Βενετία 2005

Κακαβάς 2003 — Κακαβάς, Γ., Τρεις μεταβυζαντινές εικόνες σε ιδιωτική συλλογή της Αθήνας: συμβολή στη μελέτη της Επτανησιακής εικονογραφίας, στο Ασπρά-Βαρδαβάκη, Μ., επιμ., *Λαμπηδών. Αφιέρωμα στη μνήμη της Ντούλας Μουρίκη*, Ι, Αθήνα 2003, 307-330

Καλαμαρτζή-Κατσαρού, Παπαμαστοράκης, Ταβλάκης, Χρυσοχοΐδης 1998 — Καλαμαρτζή-Κατσαρού, Κ., Παπαμαστοράκης, Τ., Ταβλάκης, Ι., Χρυσοχοΐδης, Κρ., *Εικόνες της Μονής Παντοκράτορος, Άγιον Όρος* 1998

Καλογερόπουλος 1920 — Καλογερόπουλος, Ν.Δ., Ἀπό τὴν Βυζαντινὴν τέχνην. Ἱστορικαὶ εἰκόνες ἐν Κεφαλληνίᾳ παριστῶσαι τὴν Θεοτόκον, *Ἄνθρωπότης. Μηνιαῖον εἰκονογραφημένον περιοδικόν* 1 (1920), τεύχ. ζ΄, 10-19

Καμαρούλιας 1996 — Καμαρούλιας, Δ., *Τα μοναστήρια της Ηπείρου*, Α΄-Β΄, Αθήνα 1996

Κανάρη 2006 — Κανάρη, Τρ., Κρητική εικόνα με δυο Θεομητορικές σκηνές και τρεις αγίους της Συλλογής Αβέρωφ στο Μέτσοβο, *ΑΑΑ* 39 (2006) 241-251

Κασίνης 1998 — Κασίνης, Κ.Γ., *Η ρητορική των Διδαχών του Μηνιάτη, Α. Η αντίθεση*, Αθήνα 1998

Καπλάνη-Κοκκίνη, Μέρτζιος 1996 — Καπλάνη-Κοκκίνη, Ε, Μέρτζιος, Ν., επιμ., *Οι χρυσικοί της Νέβεσκας*, κατ. έκθ., Θεσσαλονίκη, Βαφοπούλειο Πνευματικό Κέντρο, 24 Οκτωβρίου - 30 Νοεμβρίου 1995, Θεσσαλονίκη 1996, 2η έκδ.

Καρακατσάνη 1974 — Καρακατσάνη, Α., Οἱ εἰκόνες τῆς Ἱ. Μονῆς Σταυρονικήτα, στο Πατρινέλης, Χρ., Καρακατσάνη, Α., Θεοχάρη, Μ., *Μονὴ Σταυρονικήτα. Ἱστορία – Εἰκόνες – Χρυσοκεντήματα*, Ἀθῆναι 1974, 41-140

Καρακατσάνη 1980 — Καρακατσάνη, Α., *Συλλογὴ Γεωργίου Τσακύρογλου. Εἰκόνες*, Ἀθήνα 1980

Καρπόζηλος 1982 — Καρπόζηλος, Α., *Συμβολὴ στὴ μελέτη τοῦ βίου καὶ τοῦ ἔργου τοῦ Ἰωάννη Μαυρόποδος*, Ιωάννινα 1982

Κατάλογοι Εικόνων 2004 — *Κατάλογοι Εικόνων, Λειτουργικών Αντικειμένων, Παλαιών Βιβλίων. Νομός Θεσσαλονίκης, Δήμος Μυγδονίας (Δρυμός, Ληπή, Μελισσοχώρι)*, Θεσσαλονίκη 2004

Κατάλογος ΙΕΕΕ 1927 — *Εἰκονογραφημένος Κατάλογος Ἀντικειμένων τοῦ Μουσείου Ἱστορικῆς καὶ Ἐθνολογικῆς Ἑταιρείας τῆς Ἑλλάδος*, Ἀθῆναι 1927

Κατσελάκη 1992-1994 — Κατσελάκη, Α., Δύο εικόνες πιθανόν Επτανησιακές: Παναγία Κασσωπίτρα και Λείψανο του Αγ. Σπυρίδωνος, *ΚεφΧρον* 6 (1992-1994), *Αφιέρωμα στον καθηγητή Δημήτριο Σωτ. Λουκάτο,* 457-495

Κατσελάκη 2001 — Κατσελάκη, Α., Εικόνα των αγίων Ιουλίττας και Κηρύκου στο Βυζαντινό Μουσείο. Εικονογραφικές παρατηρήσεις, *ΔΧΑΕ* 22 (2001) 181-190

Κατσελάκη, Νάνου 2009 — Κατσελάκη, Α., Νάνου, Μ., *Ανθίβολα από τους Χιονιάδες. Συλλογή Μακρή-Μαργαρίτη*, Αθήνα 2009

Κειμήλια Πρωτάτου 2006 — Σαλπιστής, Δ., Ντούρος, Α., επιμ., *Άγιον Όρος, Κειμήλια Πρωτάτου*, κατ. έκθ., Θεσσαλονίκη, Αγιορειτική Εστία, Θεσσαλονίκη 2006

Κίσσας 1971-1972 — Κίσσας, Σ.Κ., Ἡ μονὴ Ἁγίων Ἀποστόλων Νερομάνας Αἰτωλίας, *ΕΕΣΜ* 3 (1971-1972) 21-64

Κονόμος 1964 — Κονόμος, Ντ., *Ναοὶ καὶ μοναὶ στὴ Ζάκυνθο. Συμβολὴ στὴν ἱστορία τῆς Νεοελληνικῆς Τέχνης*, Ἀθῆναι 1964

Κονόμος 1966 — Κονόμος, Ντ., *Ἡ χριστιανικὴ τέχνη στὴν Κεφαλονιά*, Ἀθῆναι 1966

Κοράνιο 1995 — *Το Ιερό Κοράνιο*, έκδ. Γ. Πεντάκης, Αθήνα 1995

Κορρέ-Ζωγράφου 2002 — Κορρέ-Ζωγράφου, Κ., *Χρυσικών έργα (1600-1900). Συλλογή Κ. Νοταρά*, Αθήνα 2002

Κόσμος ΒΜ 2004 — *Ο Κόσμος του Βυζαντινού Μουσείου*, Αθήνα 2004

Κουκιάρης 1989 — Κουκιάρης, Σ., *Τα Θαύματα-Εμφανίσεις των Αγγέλων και Αρχαγγέλων στην Βυζαντινή Τέχνη των Βαλκανίων*, Αθήνα-Γιάννινα 1989

Κουκιάρης 1994α — Κουκιάρης, Σ., *Ο κύκλος του βίου της Αγίας Παρασκευής της Ρωμαίας και της εξ Ικονίου στη Χριστιανική τέχνη*, Αθήνα 1994

Κουκιάρης 1994β — Κουκιάρης, Σ., Εικόνες του 18ου αιώνα στην Κέρκυρα, στο *Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Κέρκυρα* 1994, 157-173

Κουκιάρης 1996-1997 — Κουκιάρης, Σ., Οι ανεπίγραφοι ανιστάμενοι στην Εις Άδου Κάθοδον, *ΔΧΑΕ* 19 (1996-1997) 305-318

Κουκιάρης 2006 — Κουκιάρης, Σ., *Τα Θαύματα-Εμφανίσεις των Αγγέλων και Αρχαγγέλων στη Μεταβυζαντινή Τέχνη*, Αθήνα 2006

Κουμουλίδης, Δεριζιώτης 1985 — Κουμουλίδης, Τ., Δεριζιώτης, Λ., *Εκκλησίες της Αγιάς Λαρίσης*, Αθήνα 1985

Κουτελάκης 1986 — Κουτελάκης, Χ.Μ., *Ξυλόγλυπτα τέμπλα της Δωδεκανήσου μέχρι το 1700*, Αθήνα-Γιάννινα 1986

Κουτσίκου 2007 — Κουτσίκου, Χρ., Βιογραφική εικόνα του αγίου Γεωργίου στο Μουσείο Μπενάκη. Συμβολή στη μελέτη του μεταβυζαντινού βιογραφικού κύκλου του αγίου, *Μουσείο Μπενάκη* 7 (2007) 67-93

Κύπρος, Αγία Νήσος 2000 — Σοφοκλέους, Σ., επιμ., *Κύπρος, η Αγία Νήσος. Εικόνες δια μέσου των αιώνων, 10ος-20ός αιώνας, Εορτασμός της χιλιετηρίδος από την Αρχιεπισκοπή Θυατείρων και Μεγάλης Βρετανίας*, Λονδίνο, Ελληνικό Κέντρο, 1 Νοεμβρίου - 17 Δεκεμβρίου 2000, Λευκωσία 2000

Κυριακού 1982 — Κυριακού, Κ., Συμβολὴ στὴ μελέτη τοῦ ἔργου τοῦ Παναγιώτη Δοξαρᾶ «Τέχνη ζωγραφίας» στὴ Μαρκιανὴ Βιβλιοθήκη τῆς Βενετίας, *Θησαυρίσματα* 19 (1982) 213-223

Κυριακούδης 2005 — Κυριακούδης, Ε., Φορητές και χάρτινες εικόνες, εικονογραφημένα χειρόγραφα, στο Σαλπιστής, Ντούρος, Τουτός, Φουστέρης 2005, 85-152

Κυριακούδης, Μίνως, Μαυροπούλου-Τσιούμη, Νικονάνος, Ταβλάκης, Χρυσοχοΐδης 1998 — Κυριακούδης, Ε.Ν., Μίνως, Ν., Μαυροπούλου-Τσιούμη, Χρ., Νικονάνος, Ν., Ταβλάκης, Γ., Χρυσοχοΐδης, Κρ., *Ιερά Μονή Ξενοφώντος. Εικόνες*, Άγιον Όρος 1998

Κωνστάντιος 1978 — Κωνστάντιος, Δ., Νομὸς Ἰωαννίνων, *ΑΔ* 33 (1978), *Β΄1-Χρονικά*, 208-215

Κωνσταντουδάκη 1974 — Κωνσταντουδάκη, Μ., Στοιχεῖα ἀπὸ ἰταλικὲς χαλκογραφίες σὲ εἰκόνα τοῦ Κρητικοῦ ζωγράφου Γεωργίου Σωτήρχου, *Θησαυρίσματα* 11 (1974) 240-250

Λεμπέση, Ετζέογλου 1984 — Λεμπέση, Α., Ετζέογλου, Ρ., Εφορεία Αρχαιοπωλείων και Ιδιωτικών Συλλογών, *ΑΔ* 39 (1984), *Β΄-Χρονικά*, 349-353

Λεμπέση, Ετζέογλου 1989 — Λεμπέση, Α., Ετζέογλου, Ρ., Εφορεία Αρχαιοπωλείων και Ιδιωτικών Συλλογών, *ΑΔ* 44 (1989), *Β΄2-Χρονικά*, 547-552

Λεμπέση, Ετζέογλου, Καζανάκη-Λάππα 1994 — Λεμπέση, Α., Ετζέογλου, Ρ., Καζανάκη-Λάππα, Μ, Εφορεία Αρχαιοπωλείων και Ιδιωτικών Συλλογών, *ΑΔ* 49 (1994), *Β΄2-Χρονικά*, 867-874

Λεμπέση, Ετζέογλου, Καζανάκη-Λάππα 1996 — Λεμπέση, Α., Ετζέογλου, Ρ., Καζανάκη-Λάππα, Μ., Εφορεία Αρχαιοπωλείων και Ιδιωτικών Συλλογών, *ΑΔ* 51 (1996), *Β΄2-Χρονικά*, 739-745

Λεμπέση, Ετζέογλου, Καζανάκη-Λάππα 1997 — Λεμπέση, Α., Ετζέογλου, Ρ., Καζανάκη-Λάππα, Μ., Εφορεία Αρχαιοπωλείων και Ιδιωτικών Συλλογών, *ΑΔ* 52 (1997), *Β΄3-Χρονικά*, 1203-1209

Λίβα-Ξανθάκη 1980 — Λίβα-Ξανθάκη, Θ., *Οἱ τοιχογραφίες τῆς Μονῆς Ντίλιου*, Ἰωάννινα 1980

Λυδάκης 1987 — Λυδάκης, Στ., *Οι Έλληνες ναΐφ ζωγράφοι*, Αθήναι 1987

Μακρής 1976 — Μακρής, Κ., *Ἡ λαϊκὴ τέχνη τοῦ Πηλίου*, Ἀθήνα 1976

Μακρής 1982 — Μακρής, Κ., *Ἐκκλησιαστικὰ ξυλόγλυπτα*, Ἀθῆναι 1982

Μακρής 1991α — Μακρής, Κ., Το Νεοελληνικό μπαρόκ και οι πηγές του, στο *Αρμός. Τιμητικός τόμος στον Καθηγητή Ν.Κ. Μουτσόπουλο*, ΙΙ, Θεσσαλονίκη 1991, 1093-1106

Μακρής 1991β — Μακρής, Κ., *Οι ζωγράφοι της Σαμαρίνας*, Θεσσαλονίκη 1991

Μανάφης 1990 — Μανάφης, Κ.Α., επιμ., *Σινά. Οι θησαυροί της Ι. Μονής Αγίας Αικατερίνης*, Αθήνα 1990

Μανούσακας 1965 — Μανούσακας Μ.Ι., Ἀνέκδοτος ἐπιστολὴ καὶ ἄγνωστος εἰκὼν τοῦ Φιλοθέου Σκούφου, στο *Χαριστήριον εἰς Ἀναστάσιον Κ. Ὀρλάνδον*, Α΄, Ἀθῆναι 1965, 261-277

Με πίστη και φαντασία 2004 — Καλαμαρά, Π., Αλμπάνη, Τζ., επιμ., *Με πίστη και φαντασία. Εκκλησιαστικά ξυλόγλυπτα του Δυτικού Ταϋγέτου*, κατ. έκθ., Καλαμάτα, ναός Αγίου Γεωργίου, Ιούλιος-Σεπτέμβριος 2004, Αθήνα 2004

Μέγας Συναξαριστής 1892 — *Μέγας Συναξαριστής ἤτοι Σμάραγδος τοῦ νοητοῦ Παραδείσου, Βιβλίον ψυχωφελέστατον Μεγάλης Συλλογῆς Βίων πάντων τῶν ἁγίων τῶν καθ' ἅπαντα τὸν μῆνα Ἀπρίλιον ἑορταζομένων συλλεχθέντων καὶ ἐκδοθέντων δαπάνῃ Κωνσταντίνου Χ. Δουκάκη*, Ἀθῆναι 1892

Μηναίον Νοεμβρίου 1904 — Παρασκευόπουλος, Π., *Μηναῖον Νοεμβρίου*, Ἐν Ἀθήναις 1904

Μηνιάτης 1804 — Μηνιάτης, Η., *Διδαχαὶ εἰς τὴν Ἁγίαν καὶ Μεγάλην Σαρακοστήν, καὶ εἰς ἄλλας Κυριακὰς τοῦ ἐνιαυτοῦ, καὶ ἐπισήμους ἑορτάς*, Ἐνετίησιν 1804

Μήτηρ Θεού 2000 — Βασιλάκη, Μ., επιμ., *Μήτηρ Θεού, Απεικονίσεις της Παναγίας στη βυζαντινή τέχνη,* κατ. έκθ., Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, 20 Οκτωβρίου 2000 - 20 Ιανουαρίου 2001, Αθήνα-Μιλάνο 2000

Μοσχόπουλος 1989 — Μοσχόπουλος, Γ.Ν., επιμ., *Κεφαλονιά. Ένα μεγάλο Μουσείο. Εκκλησιαστική τέχνη, 1. Περιοχή Κραναίας*, Αργοστόλι 1989 (1993, 2η έκδ.)

Μοσχόπουλος 1994 — Μοσχόπουλος, Γ.Ν., επιμ., *Κεφαλονιά. Ένα μεγάλο Μουσείο. Εκκλησιαστική τέχνη, 2. Επαρχία Παλής*, Αργοστόλι 1994

Μοσχόπουλος 1996 — Μοσχόπουλος, Γ.Ν., επιμ., *Κεφαλονιά. Ένα μεγάλο Μουσείο. Εκκλησιαστική τέχνη, 3. Σάμη - Πρόννοι*, Αργοστόλι 1996

Μουρίκη 1978 — Μουρίκη, Ντ., *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Σωτήρα κοντὰ στὸ Ἀλεποχώρι Μεγαρίδος*, Ἀθήνα 1978

Μουρίκη 1990 — Μουρίκη, Ντ., Εικόνες από τον 12ο ώς τον 15ο αιώνα, στο Μανάφης 1990, 101-125

Μουσείον Λοβέρδου 1946 — *Μουσεῖον Διονυσίου Λοβέρδου*, Ἀθῆναι 1946

Μπαλτογιάννη 1984 — Μπαλτογιάννη, Χρ., Παράσταση Ευαγγελισμού κάτω από νεότερη επιζωγράφιση στο βημόθυρο Τ.737 του Βυζαντινού Μουσείου, *ΑΑΑ* 17 (1984) 43-72

Μπαλτογιάννη 1985 — Μπαλτογιάννη, Χρ., *Εικόνες. Συλλογή Δημητρίου Οικονομοπούλου*, Αθήνα 1985

Μπαλτογιάννη 1991 — Μπαλτογιάννη, Χρ., Η Κοίμηση του Ανδρέα Ρίτζου του Λονδίνου και η εξάρτησή της από την ζωγραφική και τα ιδεολογικά ρεύματα του 14ου αι., στο *Ευφρόσυνον, Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, Ι, Αθήνα 1991, 353-372

Μπαλτογιάννη 1994 — Μπαλτογιάννη, Χρ., *Εικόνες. Μήτηρ Θεού*, Αθήνα 1994

Μπαλτογιάννη 2000 — Μπαλτογιάννη, Χρ., Η Θεοτόκος στις φορητές εικόνες, στο *Μήτηρ Θεού* 2000, 139-151

Μπαλτογιάννη 2003 — Μπαλτογιάννη, Χρ., *Εικόνες. Ιησούς Χριστός*, Αθήνα 2003

Μπεντερμάχερ-Γερούση 1990 — Μπεντερμάχερ-Γερούση, Ε., 2η Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων, *ΑΔ* 45 (1990), *Β΄2-Χρονικά*, 405-408

Μπίθα 1996-1997 — Μπίθα, Ι., Παρατηρήσεις στον εικονογραφικό κύκλο του αγίου Σπυρίδωνα, *ΔΧΑΕ* 19 (1996-1997) 251-284

Μπορμπουδάκης 1975 — Μπορμπουδάκης, Μ., *Εἰκόνες τοῦ Νομοῦ Χανίων*, Ἀθήνα 1975

Μπορμπουδάκης 1985 — Μπορμπουδάκης, Μ., *Ημερολόγιο 1985*, Ηράκλειο 1985

Μπούρα 1994 — Μπούρα, Λ., Δύο εικόνες του αγίου Δημητρίου του Εμμανουήλ Τζάνε και η σχέση τους με ανθίβολα του Μουσείου Μπενάκη, στο *Αντίφωνον. Αφιέρωμα στον Καθηγητή Ν.Β. Δρανδάκη*, Θεσσαλονίκη 1994, 361-369

Μυλωνά 1998 — Μυλωνά, Ζ., *Μουσείο Ζακύνθου*, Αθήνα 1998

Μυστήριον Μέγα 2002 — *Μυστήριον Μέγα και Παράδοξον. Σωτήριον έτος 2000. Έκθεσις εικόνων και κειμηλίων*, κατ. έκθ., Αθήνα, Βυζαντινόν και Χριστιανικόν Μουσείον, 28 Μαΐου - 31 Ιουλίου 2001, Αθήνα 2002

Νέα αποκτήματα 1997 — *Βυζαντινό Μουσείο. Τα νέα αποκτήματα (1986-1996)*, κατ. έκθ., Αθήνα, Βυζαντινό Μουσείο, 17 Μαρτίου - 26 Μαΐου 1997, Αθήνα 1997

Ξυγγόπουλος 1929 — Ξυγγόπουλος, Α., Ἡ Ὑπαπαντή, *ΕΕΒΣ* 6 (1929) 328-339

Ξυγγόπουλος 1936 — Ξυγγόπουλος, Α., *Μουσεῖον Μπενάκη, Ἀθῆναι. Κατάλογος τῶν εἰκόνων*, Ἐν Ἀθήναις 1936

Ξυγγόπουλος 1951 — Ξυγγόπουλος, Α., *Συλλογὴ Ἑλένης Ἀ. Σταθάτου*, Ἐν Ἀθήναις 1951

Ξυγγόπουλος 1957 — Ξυγγόπουλος, Α., *Σχεδίασμα ἱστορίας τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς μετὰ τὴν Ἅλωσιν*, Ἀθῆναι 1957 (ανατ. 1999)

Ξυγγόπουλος 1963-1963 — Ξυγγόπουλος, Α., Ἀνθίβολα δὺο εἰκόνων τοῦ Θεοδώρου Πουλάκη, *ΔΧΑΕ* 3 (1962-1963) 75-86

Ξυγγόπουλος 1973 — Ξυγγόπουλος, Α., *Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ καθολικοῦ τῆς μονῆς Προδρόμου παρὰ τὰς Σέρρας*, Θεσσαλονίκη 1973

Παϊσίδου 2002 — Παϊσίδου, Μ., *Οι τοιχογραφίες του 17ου αι. στους ναούς της Καστοριάς*, Αθήνα 2002

Παλιούρας 1978 — Παλιούρας, Α.Δ., Ἡ δυτικοῦ τύπου Ἀνάσταση τοῦ Χριστοῦ καὶ ὁ χρόνος εἰσαγωγῆς της στὴν Ὀρθόδοξη τέχνη, *Δωδώνη* 7 (1978) 325-397

Παλιούρας 1985 — Παλιούρας, Α., *Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία*, Αθήνα 1985

Πάλλας 1971 — Πάλλας, Δ., Ἡ Θεοτόκος Ῥόδον τὸ Ἀμάραντον. Εἰκονογραφικὴ ἀνάλυση καὶ καταγωγὴ τοῦ τύπου, *ΑΔ* 26 (1971), *Α΄-Μελέτες*, 224-238

Παναγιωτίδη 1992 — Παναγιωτίδη, Μ., Η εικόνα της Παναγίας Γλυκοφιλούσας στο Μοναστήρι του Πετριτζού (Bačkovo) στη Βουλγαρία, στο *Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, 2, Αθήνα 1992, 459-467

Πανσελήνου 1992 — Πανσελήνου, Ν., Κρητική εικόνα του 1636, έργο του Ρεθυμνίου ζωγράφου Γεωργιλά Μαρούλη, στο *Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, 2, Αθήνα 1992, 469-483

Παπαγεωργίου 1975 — Παπαγεωργίου, Α., Κύπριοι ζωγράφοι φορητῶν εἰκόνων τοῦ 16ου αἰώνα, *RDAC* (1975) 159-182

Παπαγεωργίου 1991 — Παπαγεωργίου, Α., *Εικόνες της Κύπρου*, Λευκωσία 1991

Παπαγεωργίου 1996 — Παπαγεωργίου, Α., *Ιερά Μητρόπολη Πάφου. Ιστορία και τέχνη, 1950 χρόνια από την ίδρυσή της*, Λευκωσία 1996

Παπαγεωργίου, Ηλιάδης 2008 — Παπαγεωργίου, Α., Ηλιάδης, Ι.Α., *Οδηγός Βυζαντινού Μουσείου και Πινακοθήκης Ιδρύματος Αρχιεπισκόπου Μακαρίου Γ΄*, Λευκωσία 2008

Παπαγεωργίου 2004 — Παπαγεωργίου, Ν., Οι πρώτοι Σαμαρινιώτες ζωγράφοι, στο Παπανικολάου, Μ., επιμ., *Πανελλήνιο Επιστημονικό Συνέδριο, Τα Γρεβενά, Ιστορία – Τέχνη – Πολιτισμός, Γρεβενά, 1-3 Φεβρουαρίου 2002*, Θεσσαλονίκη-Γρεβενά 2004, 376-384

Παπαγεωργίου 2010 — Παπαγεωργίου, Ν.Χ., *Το καθολικό της Αγίας Παρασκευής και ο ναός της Μεταμορφώσεως του Σωτήρος Σαμαρίνας Γρεβενών. Συμβολή στη μελέτη της θρησκευτικής ζωγραφικής στη Δυτική Μακεδονία στα τέλη του 18ου και στις αρχές του 19ου αιώνα*, Θεσσαλονίκη 2010

Παπαγιαννόπουλος-Παλαιός 1946 — Παπαγιαννόπουλος-Παλαιός, Α., *Μουσεῖον Διονυσίου Λοβέρδου*, Ἀθῆναι 1946

Παπαδόπουλος-Κεραμεύς 1887 — Παπαδόπουλος-Κεραμεύς, Α., Περὶ τῆς ἐπὶ τοῦ Παγγαίου Μονῆς Κοσινίτζης, *Ὁ Ἐν Κωνσταντινουπόλει Ἑλληνικός Φιλολογικός Σύλλογος, Παράρτημα ΙΖ΄ τόμου, Ἐν Κωνσταντινουπόλει* 1887

Παπαδόπουλος-Κεραμεύς 1891-1915 — Παπαδόπουλος-Κεραμεύς, Α., *Ἱεροσολυμιτικὴ Βιβλιοθήκη*, Α΄-Ε΄, Ἐν Πετρουπόλει 1891-1915

Παπαδόπουλος-Κεραμεύς 1909 — *Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης καὶ αἱ κύριαι αὐτῆς ἀνέκδοτοι πηγαί, ἐκδιδομένη μετὰ προλόγου νῦν τὸ πρῶτον πλήρης κατὰ τὸ πρωτότυπον αὐτῆς κείμενον ὑπὸ Α. Παπαδοπούλου-Κεραμέως*, Ἐν Πετρουπόλει 1909

Παπαδοπούλου 1990 — Παπαδοπούλου, Β., 8η Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων, *ΑΔ* 45 (1990), *Β΄1-Χρονικά*, 259-281

Παπαδοπούλου, Τσιάρα 2008 — Παπαδοπούλου, Β.Ν., Τσιάρα, Α.Λ., *Εικόνες της Άρτας. Η εκκλησιαστική ζωγραφική στην περιοχή της Άρτας κατά τους βυζαντινούς και μεταβυζαντινούς χρόνους*, Άρτα 2008

Παπαζώτος 1994 — Παπαζώτος, Θ., *Η Βέροια και οι ναοί της (11ος-18ος αι.). Ιστορική και αρχαιολογική σπουδή των μνημείων της πόλης*, Αθήνα 1994

Παπαζώτος 1995 — Παπαζώτος, Θ., *Βυζαντινές εικόνες της Βέροιας*, Αθήνα 1995

Παπαϊωακείμ 2005 — Παπαϊωακείμ, Κ., Φορητές εικόνες (12ος-19ος αιώνας), στο Γερασίμου, Κ., Μυριανθεύς, Δ., Παπαϊωακείμ, Κ., Χατζηχριστοδούλου, Χ., επιμ., *Οι ναοί των Πελεντρίων. Ιστορία – Αρχιτεκτονική – Τέχνη*, Λευκωσία 2005, 127-144

Παπαμαστοράκης 2001 — Παπαμαστοράκης, Τ., *Ο διάκοσμος του τρούλου των ναών της παλαιολόγειας περιόδου στη Βαλκανική χερσόνησο και την Κύπρο*, Αθήνα 2001

Παπανικολάου 2004 — Παπανικολάου, Μ., Ορισμένες παρατηρήσεις για τους ζωγράφους της Σαμαρίνας κατά το 19ο αι., στο ο ίδιος, επιμ., *Πανελλήνιο Επιστημονικό Συνέδριο, Τα Γρεβενά, Ιστορία – Τέχνη – Πολιτισμός, Γρεβενά, 1-3 Φεβρουαρίου 2002*, Θεσσαλονίκη-Γρεβενά 2004, 393-397

Παπαστάμος 1977 — Παπαστάμος, Δ., *Ἡ ἐπίδραση τῆς ναζαρηνῆς σκέψης στὴν Νεοελληνικὴ ζωγραφική*, Ἀθήνα 1977

Παπαστράτου 1986 — Παπαστράτου, Ντ., *Χάρτινες εικόνες. Ορθόδοξα θρησκευτικά χαρακτικά 1665-1899*, Α΄-Β΄, Αθήνα 1986

Περδίκης 2000 — Περδίκης, Στ., Άγνωστες εικόνες Δωδεκαόρτου του Θεόδωρου Πουλάκη στην Κύπρο, στα *Πεπραγμένα Η΄ Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου, Ηράκλειο, 9-14 Σεπεμβρίου 1996*, Β΄2, Ηράκλειο 2000, 197-216

Πελεκανίδης 1973 — Πελεκανίδης, Στ., *Καλλιέργης. Ὅλης Θετταλίας ἄριστος ζωγράφος*, Ἀθῆναι 1973

Πελεκανίδης, Χατζηδάκης 1992 — Πελεκανίδης, Στ., Χατζηδάκης, Μ., *Καστοριά. Βυζαντινή τέχνη στην Ελλάδα, Ψηφιδωτά, τοιχογραφίες*, Αθήνα 1992

Πέτκος, Καραγιάννη 2007 — Πέτκος, Α.Σ., Καραγιάννη, Φ.Γ., *Βυζαντινό Μουσείο Βεροίας*, Βέροια 2007

Πιομπίνος 1984 — Πιομπίνος, Φ.Ι., *Έλληνες αγιογράφοι μέχρι το 1821*, Αθήνα 1984 (2η έκδ.)

Προβατάκης 1993 — Προβατάκης, Θ.Μ., *Χαρακτικά Ελλήνων λαϊκών δημιουργών, 17ος - 19ος αιώνας. Συλλογή Ιεράς Μονής Κυρίας Ακρωτηριανής (Τοπλού) Σητείας Κρήτης. Κατάλογος*, Αθήνα 1993

Προβατάκης, Μυλωνάκου-Σαϊτάκη 1998 — Προβατάκης, Θ.Μ., Μυλωνάκου-Σαϊτάκη, Γ., επιμ., *Θησαυροί και κειμήλια Μουσείου Εκκλησιαστικής Τέχνης Ιεράς Μητροπόλεως Μονεμβασίας και Σπάρτης*, Σπάρτη 1998

Προκοπίου 1962 — Προκοπίου, Α., Ὁ Ἅγιος Νικόλαος τοῦ Μετσόβου, *Νέες Μορφές* 5 (Σεπτέμβριος-Οκτώβριος 1962) 15-20

Προσκύνημα στο Σινά 2004 — Δρανδάκη, Α., επιμ., *Προσκύνημα στο Σινά. Θησαυροί από την Ιερά Μονή Αγίας Αικατερίνης*, κατ. έκθ., Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, 20 Ιουλίου - 20 Σεπτεμβρίου 2004, Αθήνα 2004

Πύλες του Μυστηρίου 1994 — Μπορμπουδάκης, Μ., επιμ., *Οι Πύλες του Μυστηρίου. Θησαυροί της Ορθοδοξίας από την Ελλάδα. Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών, Μουσείο Μπενάκη, Μουσείο Κανελλοπούλου*, κατ. έκθ., Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη - Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, 13 Απριλίου - 30 Ιουνίου 1994, Αθήνα 1994

Ρηγόπουλος 1979 — Ρηγόπουλος, Ι.Κ., *Ὁ ἁγιογράφος Θεόδωρος Πουλάκης καὶ ἡ φλαμανδικὴ χαλκογραφία*, Ἀθῆναι 1979

Ρηγόπουλος 1998 — Ρηγόπουλος, Γ., *Φλαμανδικές επιδράσεις στη μεταβυζαντινή ζωγραφική. Προβλήματα Πολιτιστικού Συγκρητισμού*, Α΄, Αθήνα 1998

Ρηγόπουλος 2006α — Ρηγόπουλος, Γ., *Φλαμανδικές επιδράσεις στη μεταβυζαντινή ζωγραφική. Προβλήματα Πολιτιστικού Συγκρητισμού και συμπληρωματικός κατάλογος εικόνων του Θ. Πουλάκη*, Β΄, Αθήνα 2006

Ρηγόπουλος 2006β — Ρηγόπουλος, Γ., *Εικόνες της Ζακύνθου και τα πρότυπά τους*, Β΄-Γ΄, Αθήνα 2006

Ροντογιάννης 1973 — Ροντογιάννης, Π., *Ἡ χριστιανικὴ τέχνη στὴ Λευκάδα*, ΕΕΛΜ 3 (1973)

Σαββοπούλου-Κατσίκη 1997 — Σαββοπούλου-Κατσίκη, Ξ., *Βελβεντό. Έργα βυζαντινού και μεταβυζαντινού πολιτισμού*, Βελβεντό 1997

Σαλπιστής, Ντούρος, Τουτός, Φουστέρης 2005	Σαλπιστής, Δ., Ντούρος, Α., Τουτός, Ν., Φουστέρης, Γ., επιμ., *Ο Άγιος Δημήτριος στην τέχνη του Αγίου Όρους*, Θεσσαλονίκη 2005
Σάρκωση του Λόγου 2008	Ζίας, Ν., Στάικος, Κ.Σ., επιμ., *Από τη Σάρκωση του Λόγου στη θέωση του ανθρώπου. Βυζαντινές και μεταβυζαντινές εικόνες από την Ελλάδα*, κατ. έκθ., Βουκουρέστι, Εθνικό Μουσείο Τεχνών Ρουμανίας, 6 Οκτωβρίου 2008 - 15 Ιανουαρίου 2009, Αθήνα 2008
Σισιλιάνος 1935	Σισιλιάνος, Δ., *Ἕλληνες Ἁγιογράφοι μετὰ τὴν Ἅλωσιν*, Ἀθῆναι 1935
Σκαλτσά, Τζώνος, Νιτσίου, Μαμούρη 2007	Σκαλτσά, Μ., Τζώνος, Π., Νιτσίου, Π., Μαμούρη, Ε., επιμ., *Το Εκκλησιαστικό Μουσείο της Ιεράς Μητρόπολης Θεσσαλονίκης, Ορθόδοξη Θεολογία: εικόνες και σύμβολα*, Θεσσαλονίκη 2007
Σκαμπαβίας, Χατζηδάκη 2007	Σκαμπαβίας, Κ., Χατζηδάκη, Ν., *Μουσείο Παύλου και Αλεξάνδρας Κανελλοπούλου. Βυζαντινή και μεταβυζαντινή Τέχνη*, Αθήνα 2007
Σοφιανός, Τσιγαρίδας 2003	Σοφιανός, Δ.Ζ., Τσιγαρίδας, Ε.Ν., *Ιερά Μονή Αγίου Νικολάου Αναπαυσά, Ιστορία – Τέχνη*, Τρίκαλα 2003
Σοφοκλέους, Χατζηχριστοδούλου 2002	Σοφοκλέους, Σ., Χατζηχριστοδούλου, Χ., *Τα Παλαιχώρια, κληρονομία αιώνων*, Λευκωσία 2002
Σπαθαράκης 1977	Σπαθαράκης, Ι., Ἕνα εἰκονογραφημένο χειρόγραφο τοῦ 1175 ἀπὸ τὴν Κρήτη, *Θησαυρίσματα* 14 (1977) 71-75
Σπητέρης 1979	Σπητέρης, Τ., *Τρεῖς αἰῶνες Νεοελληνικῆς τέχνης*, Ἀθήνα 1979
Σταυροπούλου-Μακρή 1975	Σταυροπούλου-Μακρή, Α., Εικόνα Παναγίας Βρεφοκρατούσας στο Μέτσοβο, *Δωδώνη* 4 (1975) 379-392
Στρατή 2001	Στρατή, Α., Παρατηρήσεις στο παλαιότερο στρώμα των τοιχογραφιών στο μακρυναρίκι του καθολικού της Ι. Μ. Τιμίου Προδρόμου Σερρών, *ΔΧΑΕ* 22 (2001) 321-331
Στρατή 2004	Στρατή, Α., Το εικονογραφικό θέμα των Επτά Παίδων εν Εφέσω και η εξάπλωσή του στη χριστιανική λατρεία, στο *Θωράκιον. Αφιέρωμα στη μνήμη Παύλου Λαζαρίδη*, Αθήνα 2004, 295-307
Συλλογή Τσολοζίδη 2001	Τούρτα, Α., επιμ., *Συλλογή Γεωργίου Τσολοζίδη. Το Βυζάντιο με τη ματιά ενός συλλέκτη*, κατ. έκθ., Θεσσαλονίκη, Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού, Αθήνα 2001
Συνομιλία με το Θείον 1998	Μπαλτογιάννη, Χρ., επιμ., *Συνομιλία με το Θείον. Εικόνες από το Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών (9ος-15ος αι.)*, κατ. έκθ., Λονδίνο, Ελληνικό Κέντρο, 22 Μαΐου - 20 Ιουνίου 1998, Αθήνα 1998
Σωτηρίου 1935	Σωτηρίου, Γ., *Τὰ Βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Κύπρου, Α. Λεύκωμα*, Ἐν Ἀθήναις 1935
Σωτηρίου 1956-1958	Σωτηρίου, Γ. και Μ., *Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ*, Α΄-Β΄, Ἀθῆναι 1956-1958
Το κάλλος της μορφής 1995	*Το κάλλος της μορφής. Μεταβυζαντινές εικόνες ΙΕ΄- ΙΗ΄αιώνων από τις συλλογές των πόλεων Μόσχα, Σεργκίεφ Ποσάντ (Ζαγκ'όρσκ), Τβερ και Ριαζάν*, Αθήνα 1995
Τούρτα 1991	Τούρτα, Α., *Οι ναοί του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι*, Αθήνα 1991
Τούρτα 1999	Τούρτα, Α., Η ζωγραφική των εικόνων το 19ο αι. και τα χαλκογραφικά της πρότυπα: η περίπτωση των εικόνων της Θεσσαλονίκης, στο η ίδια, επιμ., *Μεταβυζαντινά Χαρακτικά: Πρακτικά επιστημονικής ημερίδας, Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού, 10 Νοεμβρίου 1995*, Θεσσαλονίκη 1999, 73-86
Τρεμπέλας 1982	Τρεμπέλας, Π.Ν., *Αἱ τρεῖς λειτουργίαι κατὰ τοὺς ἐν Ἀθήναις κώδικας*, Ἀθῆναι 1982, 2η έκδ.
Τριανταφυλλόπουλος 2002	Τριανταφυλλόπουλος, Δ., *Μελέτες για τη Μεταβυζαντινή ζωγραφική*, Αθήνα 2002
Τριώδιον 1960	*Τριῴδιον κατανυκτικόν*, Ἐν Ἀθήναις 1960
Τσαπαρλής 1980	Τσαπαρλής, Ε., *Ξυλόγλυπτα τέμπλα Ἠπείρου 17ου - α΄ ἡμίσεως 18ου αι. – πρόστυπα ξυλόγλυπτα*, Ἀθῆναι 1980

Τσαρούχης 1967 — Τσαρούχης, Γ., *Θεόφιλος*, Ἀθῆναι 1967

Τσιγάρας 2004 — Τσιγάρας, Γ., *Εκκλησίες της Ιεράς Μητροπόλεως Ξάνθης και Περιθεωρίου*, Ξάνθη 2004

Τσιγάρας 2005 — Τσιγάρας, Γ., *Θρησκευτικά μνημεία στο Νομό Ξάνθης*, Ξάνθη 2005

Τσιγαρίδας 1991-1992 — Τσιγαρίδας, Ε.Ν., Άγνωστο επιστύλιο του Θεοφάνη του Κρητός στη Μονή Ιβήρων στο Άγιον Όρος, *ΔΧΑΕ* 16 (1991-1992) 185-208

Τσιγαρίδας 1996 — Τσιγαρίδας, Ε., Φορητές εικόνες, στο *Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου, Παράδοση – Ιστορία – Τέχνη*, Β΄, Άγιο Όρος 1996, 319-417

Τσιγαρίδας 1996-1997 — Τσιγαρίδας, Ε.Ν., Άγνωστες εικόνες και τοιχογραφίες του Θεοφάνη του Κρητός στη Μονή Παντοκράτορος και στη Μονή Γρηγορίου Αγίου Όρους, *ΔΧΑΕ* 19 (1996-1997) 97-115

Τσιγαρίδας 1997 — Τσιγαρίδας, Ε., Εικόνες Μουσείου Καστοριάς, *Έργον* (1997) 72-73

Τσιγαρίδας 2000 — Τσιγαρίδας, Ε.Ν., Φορητές εικόνες στη Μακεδονία και το Άγιο Όρος κατά τον 13ο αιώνα, *ΔΧΑΕ* 21 (2000) 123-155

Τσιγαρίδας 2002α — Τσιγαρίδας, Ε., Καλλιτεχνικές τάσεις στην τέχνη των φορητών εικόνων το 18ο και 19ο αι. στο Άγιο Όρος, στο Δρακοπούλου 2002, 319-342

Τσιγαρίδας 2002β — Τσιγαρίδας, Ε.Ν., *Βυζαντινό Μουσείο Καστοριάς. Βυζαντινές και Μεταβυζαντινές εικόνες*, Αθήνα 2002

Τσιγαρίδας 2003 — Τσιγαρίδας, Ε., επιμ., *Μανουήλ Πανσέληνος. Εκ του Ιερού Ναού του Πρωτάτου*, κατ. έκθ., Θεσσαλονίκη 2003

Τσιγαρίδας 2008α — Τσιγαρίδας, Ε., *Οι τοιχογραφίες του παρεκκλησίου του Αγίου Ευθυμίου (1302/3) στον ναό του Αγίου Δημητρίου. Έργο του Μανουήλ Πανσελήνου στην Θεσσαλονίκη*, Θεσσαλονίκη 2008

Τσιγαρίδας 2008β — Τσιγαρίδας, Ε., *Τοιχογραφίες της περιόδου των Παλαιολόγων σε ναούς της Μακεδονίας*, Θεσσαλονίκη 2008

Τσιρπανλής 1985 — Τσιρπανλής, Ζ., *Κατάστιχο εκκλησιών και μοναστηριών του Κοινού (1248-1548). Συμβολή στη μελέτη των σχέσεων Πολιτείας και Εκκλησίας στη Βενετοκρατούμενη Κρήτη*, Ιωάννινα 1985

Τσιρώνη, Βασιλάκη 2000 — Τσιρώνη, Ν., Βασιλάκη, Μ., Απεικονίσεις της Παναγίας και η σχέση τους με το Πάθος, στο *Μήτηρ Θεού* 2000, 453-463

Φως του Απόλλωνα 2003 — Gregori M., επιμ., *Το Φως του Απόλλωνα. Ιταλική Αναγέννηση και Ελλάδα*, κατ. έκθ., Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη - Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, 22 Δεκεμβρίου 2003 - 31 Μαρτίου 2004, I-II, Αθήνα 2003

Φώσκολος 1991-1993 — Φώσκολος, Μ., Το Φέουδο της Λατινικής Επισκοπής Τήνου, *ΕΕΚΜ* 14 (1991-1993) 262-298

Χαραλαμπίδης 1978 — Χαραλαμπίδης, Α., *Συμβολὴ στὴ μελέτη τῆς Ἑφτανησιώτικης ζωγραφικῆς τοῦ 18ου καὶ τοῦ 19ου αι.*, Ἰωάννινα 1978

Χαραλαμπίδης 1985-1986 — Χαραλαμπίδης, Α., Παρατηρήσεις σε εικονογραφικές παραστάσεις του αγίου Γεωργίου Κεφαλοφόρου στο Άγιο Όρος, *Μακεδονικά* 25 (1985-1986) 363-369

Χατζηδάκη 1983 — Χατζηδάκη, Ν., *Εἰκόνες Κρητικῆς Σχολῆς, 15ος-16ος αἰώνας*, κατ. έκθ., Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 1983

Χατζηδάκη 1993 — Χατζηδάκη, Ν., *Venetiae quasi alterum Byzantium. Από τον Χάνδακα στη Βενετία, Ελληνικές Εικόνες στην Ιταλία, 15ος-16ος αι.*, κατ. έκθ., Βενετία Μουσείο Correr, 17 Σεπτεμβρίου - 30 Οκτωβρίου 1993, Αθήνα 1993

Χατζηδάκη 1997 — Χατζηδάκη, Ν., *Εικόνες της Συλλογής Βελιμέζη. Επιστημονικός κατάλογος*, Αθήνα 1997

Χατζηδάκη 2001 — Χατζηδάκη, Ν., Εικόνα του αγίου Νικολάου με βιογραφικές σκηνές. Ένα άγνωστο έργο του Γεωργίου Κλόντζα, *ΔΧΑΕ* 22 (2001) 393-415

Χατζηδάκη 2006 — Χατζηδάκη, Ν., Η Δέηση του Αγγέλου του Μουσείου Κανελλοπούλου και η χρήση του ανθιβόλου κατά τον 15ο αι., *ΔΧΑΕ* 27 (2006) 283-296

Χατζηδάκης 1966-1969	Χατζηδάκης, Μ., Ἡ χρονολόγηση μίας εἰκόνας τῆς Καστοριᾶς, *ΔΧΑΕ* 5 (1966-1969) 303-307
Χατζηδάκης 1977	Χατζηδάκης, Μ., *Εἰκόνες τῆς Πάτμου. Ζητήματα Βυζαντινῆς καὶ Μεταβυζαντινῆς ζωγραφικής*, Αθήνα 1977 (ανατ. 1995)
Χατζηδάκης 1986	Χατζηδάκης, Μ., *Ο Κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης. Η τελευταία φάση της τέχνης του στις τοιχογραφίες της Ιεράς Μονής Σταυρονικήτα*, Άγιο Όρος 1986
Χατζηδάκης 1987	Χατζηδάκης, Μ., *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830)*, *Ι. Αβέρκιος-Ιωσήφ*, Αθήνα 1987
Χατζηδάκης 1997	Χατζηδάκης, Μ., Ιστορικά για τις τύχες της συλλογής των εικόνων του Μουσείου Ζακύνθου, στο Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1997, 11-31
Χατζηδάκης, Δρακοπούλου 1997	Χατζηδάκης, Μ., Δρακοπούλου, Ε., *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830), ΙΙ. Καβαλλάρος-Ψαθόπουλος*, Αθήνα 1997
Χειρ Αγγέλου 2010	Βασιλάκη, Μ., επιμ., *Χειρ Αγγέλου. Ένας ζωγράφος εικόνων στη Βενετοκρατούμενη Κρήτη*, κατ. έκθ., Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, 16 Νοεμβρίου 2010 - 31 Ιανουαρίου 2011, Αθήνα 2010
Χονδρογιάννης 2010	Χονδρογιάννης, Στ., *Μουσείο Αντιβουνιώτισσας, Κέρκυρα*, Θεσσαλονίκη 2010
Χρυσοχοΐδης 2007	Χρυσοχοΐδης, Κρ., Θαυματουργικές εικόνες της Μονής Βατοπαιδίου και τα αντίγραφά τους, *Μακεδονικά* 36 (2007) 1-31
Χρυσοχοΐδης, Παπαμαστοράκης, Καλαμαρτζή-Κατσαρού, Ταβλάκης 1998	Χρυσοχοΐδης, Κ., Παπαμαστοράκης, Τ., Καλαμαρτζή-Κατσαρού, Κ., Ταβλάκης, Γ., *Εικόνες Μονής Παντοκράτορος*, Άγιον Όρος 1998
Χωρέμης 1981	Χωρέμης, Α., Νέο εικονογραφικό σύνολο του Τζάνε στην Κέρκυρα, *ΚερκΧρον* 25 (1981) 217-244
Ωρολόγιον 1986 (2005)	*Ὡρολόγιον τὸ Μέγα περιέχον ἅπασαν τὴν ἀνήκουσαν αὐτῷ Ἀκολουθίαν κατὰ τὴν τάξιν τῆς Ἀνατολικῆς Ἐκκλησίας*, Ἀθῆναι 1986 (έκδ. 2005)

Abel, Moore 2002	Abel, Ul., Moore, V., *Icons. Nationalmuseum*, Στοκχόλμη 2002
Angliolini-Martinelli 1982	Angliolini-Martinelli, P., *Le icone della collezione classense di Ravenna,* Μπολόνια 1982
Anthivola 2011	Katselaki, A., Nanou, M., επιμ., *Anthivola. The Holy Cartoons from Chioniades at the Cathedral of Saint Alexander Nevski in Sofia*, κατ. έκθ., Sofia, Crypt of Saint Alexander Nevski Cathedral, Αθήνα 2011
Art sacré 1998	*Art sacré post-byzantin*, κατ. έκθ., Sporting d'hiver, Plan du Casino, Monte Carlo, 11-26 Απριλίου 1998, Αθήνα 1998
Aufhauser 1911	Aufhauser, A.J., *Der Drachenwunder des heiligen Georg in der griechischen und lateinischen Überlieferung*, Λειψία 1911
Baetjer 1995	Baetjer, K., *European Paintings in the Metropolitan Museum of Art by Artists Born in or before 1865, A Summary Catalogue*, The Metropolitan Museum of Art, Νέα Υόρκη 1995
Bakalova, Lazarova 2006	Bakalova, El., Lazarova, A., The Relics of St. Spyridon and the Making of Sacred Space on Corfu: Between Constantinople and Venice, στο Lidov, Al., επιμ., *Hierotopy. The Creation of Sacred Spaces in Byzantium and Medieval Russia*, Μόσχα 2006, 434-464
Balabanov 1995	Balabanov, K., *Icons of Macedonia*, Σκόπια 1995

Barber 2001	Barber, C., *Three Icons from the Collection of the Snite Museum of Art, University of Notre Dame*, Notre Dame, Indiana 2001
Barber 2002	Barber, C., *Figure and Likeness. On the Limits of Representation in Byzantine Iconoclasm*, Princeton, New Jersey 2002
Beneševič 1911	Beneševič, V., *Catalogus manuscriptorum graecorum qui in monasterio Sanctae Catharinae in monte Sinai asservantur*, Πετρούπολη 1911
Bianco Fiorin 1983	Bianco Fiorin, M., Nicola Zafuri, Cretese del Quattrocento e una sua inedita 'Madonna', *ArteV* 37 (1983) 164-169
Bianco Fiorin 1984	Bianco Fiorin, M., L'attività dei pittori Angelo e Donato Pitzamano: precisazioni ed aggiunte, *BdA* 27 (1984) 89-94
Bogomater' Vladimirskaya 1995	*Bogomater' Vladimirskaya*, κατ. έκθ., Μόσχα, Πινακοθήκη Τρετιακώφ, Μόσχα 1995
Bonis 1966	Bonis, C.G., Worship and Dogma. John Mavropous, Metropolitan of Euchaita (11th Century): His Canon on the Three Hierarchs, and Its Dogmatic Significance, *ByzF* 1 (1966) 1-23
Browne 1998	Browne, G.M., *The Old Nubian Martyrdom of Saint-George*, CSCO 575, Louvain 1998
Brubaker 1999	Brubaker, L., *Vision and Meaning in Ninth-Century Byzantium. Image as Exegesis in the Homilies of Gregory of Nazianzus*, Καίμπριτζ 1999
Budge 1888	Budge, E.A.W., *The Martyrdom and Miracles of St. George of Cappadocia*, Λονδίνο 1888
Byzantine, Greek and Russian Icons 1979	*Byzantine, Greek and Russian Icons,* κατ. έκθ., The Temple Gallery, Λονδίνο 1979
Byzantine Monastic Foundation Documents 2001	Thomas, J., Constantinides Hero, A., επιμ., *Byzantine Monastic Foundation Documents: A Complete Translation of the Surviving Founders' Typika and Testaments, DOS* XXXV, 1-5, Ουάσιγκτον 2001
Byzantine Women 2003	Kalavrezou, I., επιμ., *Byzantine Women and Their World*, κατ. έκθ., Cambridge, Massachusetts, The Arthur M. Sackler Museum, Harvard University Art Museums, 25 Οκτωβρίου 2002 - 8 Απριλίου 2003, New Haven, Λονδίνο 2003
Byzantium. Faith and Power 2004	Evans, H., επιμ., *Byzantium. Faith and Power (1261-1557)*, κατ. έκθ., Νέα Υόρκη, The Metropolitan Museum of Art, 23 Μαρτίου - 4 Ιουλίου 2004, Νέα Υόρκη, New Haven, Λονδίνο 2004
Canart 1982	Canart, P., La collection hagiographique palimpseste du Palatinus Graecus 205 et la passion de S. Georges *BHG* 670g, *AnBoll* 100 (1982) 87-109
Cannon 2002	Cannon, J., Beyond the Limitations of Visual Typology. Reconsidering the Function and Audience of Three Vita Panels of Women Saints c. 1300, στο V. Schmidt, επιμ., *Italian Panel Painting of the Duecento and Trecento*, New Haven, Λονδίνο 2002, 291-313
Cannon, Vauchez 1999	Cannon, J., Vauchez, A., *Margherita of Cortona and the Lorenzetti. Sienese Art and the Cult of a Holy Woman in Medieval Tuscany*, University Park, Pennsylvania 1999
Cattapan 1973	Cattapan, M., I pittori Andrea e Nicola Rizo da Candia, *Θησαυρίσματα* 10 (1973) 238-282
Chatzidakis 1962	Chatzidakis, M., *Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut*, Βενετία 1962
Chatzidakis 1969-1970	Chatzidakis, M., Recherches sur le peintre Théophane le Crétois, *DOP* 23-24 (1969-1970) 311-352 (ανατύπ. στο ο ίδιος, *Études sur la peinture postbyzantine*, *Variorum Reprints*, Λονδίνο 1976, αρ. V)

Chatzidakis 1977	Chatzidakis, M., La peinture des 'madonneri' ou 'vénéto-crétoise' et sa destination, στο *Venezia centro di Mediazione tra Oriente e Occidente (secoli XV-XVI). Aspetti e problemi, Atti del Convegno Internazionale di Storia della Civiltà Veneziana (1973)*, II, Φλωρεντία 1977, 675-690
Chatzidakis, Weitzmann, Alibegasvili, Volskaya, Babić, Alpatov, Voinescu 1982	Chatzidakis, M., Weitzmann, K., Alibegasvili, G., Volskaya, A., Babić, G., Alpatov, M., Voinescu, T., *Les icônes*, Παρίσι 1982
Chatzidakis-Bacharas 1982	Chatzidakis-Bacharas, Th., *Les peintures murales de Hosios Loukas. Les chapelles occidentales*, Αθήνα 1982
Collection Abou Adal 1993	Cândea, V., επιμ., *Icônes grecques – melkites – russes. Collection Abou Adal*, κατ. έκθ., Παρίσι, Musée Carnavalet, 25 Μαΐου - 14 Ιουλίου 1993, Γενεύη, Βηρυττός 1993
Collection Roger Cabal 1996	Davezac, B., επιμ., *Greek Icons after the Fall of Constantinople. Selection from the Roger Cabal Collection*, κατ. έκθ., The Menill Collection, Χιούστον, Τέξας 1996
Collections suisses 1968	Chatzidakis, M., Djurić, V., Lazović, M., επιμ., *Les icônes dans les collections suisses*, Βέρνη 1968
Collins 2006	Collins, K., Visual Piety and Institutional Identity at Sinai, στο *Holy Image, Hallowed Ground* 2006, 94-119
Cormack 1985	Cormack, R., *Writing in Gold. Byzantine Society and its Icons*, Λονδίνο 1985
Cormack 2000α	Cormack, R., Η Παναγία στα ψηφιδωτά της κόγχης του ιερού, στο *Μήτηρ Θεού* 2000, 91-105
Cormack 2000β	Cormack, R., Η Παναγία στα ψηφιδωτά της Αγίας Σοφίας, στο *Μήτηρ Θεού* 2000, 107-123
Cormack 2007	Cormack, R., *Icons*, Λονδίνο 2007
Cumont 1936	Cumont, F., La plus ancienne légende de Saint Georges, *RHR* 114 (1936) 5-51
Cutler 1987	Cutler, A., Under the Sign of the Deesis: on the Question of Representativeness in Medieval Art and Literature, *DOP* 41 (1987) 145-154
Czerwenka-Papadopoulos 1984	Czerwenka-Papadopoulos, K., Einer Wiener Ikone aus der Umkreis des Andreas Ritzos, στο *Byzantios. Festschrift für Herbert Hunger*, Βιέννη 1984, 203-212
D'un autre monde 1997	Vandamme, V., επιμ., *D'un autre monde. Icônes inconnues et art byzantin*, κατ. έκθ., Koninklijk museum voor schone kunsten Antwerpen, Αμβέρσα 1997
Delehaye 1902	Delehaye, H., *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae e codice Sirmondiano nunc Berolinensi, Adiectis synaxariis selectis*, Βρυξέλλες 1902
Delehaye 1909	Delehaye, H., *Les légendes grecques des saints militaires*, Παρίσι 1909
Delehaye 1933	Delehaye, H., *Les origines du culte des martyrs*, Βρυξέλλες 1933
Demus 1991	Demus, O., *Die byzantinischen Mosaikikonen, I. Die grossformatigen Ikonen*, Βιέννη 1991
East Christian Art 1987	Petsopoulos, Y., επιμ., *East Christian Art*, Λονδίνο 1987
Elbern 1985	Elbern, V., Un gruppo di 'Porte Regie' di iconostasi Cipriote del Settecento, *CorsiRav* 32 (1985) 65-72
Evangelatou 2005	Evangelatou, M., The Symbolism of the Censer in Byzantine Representations of the Dormition of the Virgin, στο Vassilaki, M., επιμ., *Images of the Mother of God. Representations of the Theotokos in Byzantium*, Aldershot 2005, 117-131
Fake? The Art of Deception 1990	Jones, M., επιμ., *Fake? The Art of Deception*, κατ. έκθ., Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο, Λονδίνο 1990

Falsi d'autore 2004	Mazzoni, G., επιμ., *Falsi d'autore. Icilio Federico Joni e la cultura del falso tra otto e novecento*, Σιένα, Palazzo Squarcialupi, 18 Ιουνίου - 3 Οκτωβρίου 2004, Colle Val D'Elsa 2004
Fleischer 1982	Fleischer, J., The Role of Icon Painting in Theological Controversies. Michael Damaskinos' Trinity Concept, στο *XVI. Internationaler Byzantinistenkongress, Akten, II/6*, *JÖB* 32/6 (1982) 291-296
Folda 1992	Folda, J., The Saint Marina Icon: Maniera Greca, Lingua Franca, or Crusader Art?, στο Davezac, B., επιμ., *Four Icons in the Menil Collection*, Χιούστον, Τέξας 106-133
Folda 2005	Folda, J., *Crusader Art in the Holy Land: From the Third Crusade to the Fall of Acre, 1187-1291*, Καίμπριτζ, Νέα Υόρκη 2005
Frend 1982	Frend, W.H.C., A Fragment of the *Acta Sancti Georgii* from Q'asr Ibrim (Egyptian Nubia), *AnBoll* 100 (1982) 79-86
Frigerio-Zeniou, Lazović, Martiniani-Reber 2006	Frigerio-Zeniou, St., Lazović, M., Martiniani-Reber, M., *Icônes de la collection du Musée d'art et d'histoire, Genève*, Γενεύη 2006
Frinta 1983	Frinta, M.S., Relief Imitation of Metallic Sheathing of Byzantine Icons as an Indicator of East-West Influences, στο *The High Middle Ages. Acta, State University of New York at Binghamton* 7, Binghamton, Νέα Υόρκη 1983, 147-167
From Byzantium 1987	*From Byzantium to El Greco: Greek Frescoes and Icons*, κατ. έκθ., Λονδίνο, Royal Academy of Arts, Αθήνα 1987
From Byzantium to Modern Greece 2005	Delivorrias, A., Georgoula, E., επιμ., *From Byzantium to Modern Greece. Hellenic Art in Adversity, 1453-1830, from the Collections of the Benaki Museum, Athens*, κατ. έκθ., Νέα Υόρκη, Onassis Cultural Center, 15 Δεκεμβρίου 2005 - 6 Μαΐου 2006, Αθήνα 2005
Galerie Nikolenko 1975	*Icônes grecques et russes*, *Galerie Nikolenko*, Παρίσι 1975
Gamulin 1965	Gamulin, Gr., Un crocifisso di Maestro Paolo ed altri due del Trecento, *ArteV* 19 (1965) 32-43
Gamulin 1983	Gamulin, Gr., *The Painted Crucifixes in Croatia*, Ζάγκρεμπ 1983
Garidis 1989	Garidis, M., *La peinture murale dans le monde Orthodoxe après la chute de Byzance (1450-1600) et dans le pays sous domination etrangère*, Αθήνα 1989
Gautier 1974	Gautier, P., Le typikon du Christ Sauveur Pantocrator, *REB* 32 (1974) 1-145
Gerola 1908	Gerola, G., *Monumenti Veneti nell' isola di Creta*, II, Βενετία 1908
Gerola 1917	Gerola, G., *Monumenti Veneti nell' isola di Creta*, III, Βενετία 1917
Gerstel 1999	Gerstel, S.E.J., *Beholding the Sacred Mysteries. Programs of the Byzantine Sanctuary*, Seattle, Λονδίνο 1999
Glory of Byzantium 1997	Evans, H.C., Wixom, W.D., επιμ., *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era, A.D. 843-1261*, κατ. έκθ., Νέα Υόρκη, The Metropolitan Museum of Art, 11 Μαρτίου - 6 Ιουλίου 1997, Νέα Υόρκη 1997
Gouma-Peterson 1991	Gouma-Peterson, Th., The Frescoes of the Parekklesion of St. Euthymios in Thessaloniki: Patrons, Workshops and Style, στο Ćurčić, Sl., Mouriki, D., επιμ., *The Twilight of Byzantium. Aspects of Cultural and Religious History in the Late Byzantine Empire*, Princeton, New Jersey 1991, 111-159
Gouma-Peterson 1993-1994	Gouma-Peterson, Th., An 18th-Century Deesis Icon and its Cultural Context, *ΔΧΑΕ* 17 (1993-1994) 331-346
Grabar 1974	Grabar, A., L'Hodigitria et l'Eleousa, *ZLU* 10 (1974) 3-14 (ανατύπ. στο ο ίδιος, *L'art paléochretien et l'art byzantin: Receuil d'études 1967-1977*, *Variorum*, Λονδίνο 1979)

Grabar 1977 — Grabar, A., Remarques sur l'iconographie byzantine de la Vièrge, *CA* 26 (1977) 169-178

Greece and the Sea 1987 — Delivorrias, A., επιμ., *Greece and the Sea*, κατ. έκθ., Άμστερνταμ, De Nieuwe Kerk, 29 Οκτωβρίου - 10 Δεκεμβρίου 1987, Αθήνα 1987

Greek Treasures 2005 — Georgoula, E., επιμ., *Greek Treasures from the Benaki Museum in Athens*, κατ. έκθ., Σίδνεϋ, Powerhouse Museum, Αθήνα 2005

Guanttoff 1884 — Guanttoff, Acta graeca S. Eustathii martyris et sociorum ejus, *AnBoll* 3 (1884) 65-112

Hagedorn 1977 — Hagedorn, G., Ikonen in Campo Santo Teutonico, στο Gatz, E., επιμ., *Hundert Jahre Deutcshes Priesterkolleg beim Campo C., Santo Teutonico, 1876-1976*, Ρώμη 1977, 1-252

Halkin 1966 — Halkin, F., La passion de Sainte Parascève par Jean d'Eubée, στο Wirth, P., επιμ., *Polychronion. Festschrisft Franz Dölger zum 75. Geburtstag*, Χαϊδελβέργη 1966, 226-237

Haustein-Bartsch 2000 — Haustein-Bartsch, Ev., Die Ikone "Lukas malt die Gottesmutter" im Ikonen-Museum Recklinghausen, στο Haustein-Bartsch, Ev., Chatzidakis, N., επιμ., *Griechische Ikonen. Beiträge des Kolloquiums zum Gedenken an Manolis Chatzidakis in Recklinghausen, 1998*, Αθήνα, Recklinghausen 2000, 11-28

Holy Image, Hallowed Ground 2006 — Nelson, R.S., Collins, K.M., επιμ., *Holy Image, Hallowed Ground. Icons from Sinai*, κατ. έκθ., Λος Άντζελες, The J. Paul Getty Museum, 14 Νοεμβρίου 2006 - 4 Μαρτίου 2007, Λος Άντζελες, Καλιφόρνια 2006

Holy Image, Holy Space 1988 — *Holy Image, Holy Space. Icons and Frescoes from Greece*, κατ. έκθ., Βαλτιμόρη, The Walters Art Gallery, Αθήνα 1988

Holy Passion, Sacred Images 1999 — Georgopoulou-Verra, M, επιμ., *Holy Passion, Sacred Images. The Interaction of Byzantine and Western Art in Icon Painting*, κατ. έκθ., Αθήνα 1999

Icons and East Christian Works of Art 1980 — Van Rijn, M., επιμ., *Icons and East Christian Works of Art*, κατ. έκθ., Museum Het Prinsenhof Delft, Άμστερνταμ 1980

Ikonen 1993 — *Ikonen, Bilder in Gold, Sakrale Kunst aus Griechenland*, κατ. έκθ., Kunst-Halle, Krems, Graz 1993

Ikonenmuseum Recklinghausen 1981 — *Kunstsammlungen der Stadt Recklinghausen. Ikonen – Museum, 6. Ausgabe 1981*, Recklinghausen 1981

Il menologio 1907 — *Il menologio di Basilio II (cod. Vaticano greco 1613)*, Torino 1907

Janin 1953 — Janin, R., *La géographie ecclésiastique de l'empire byzantin, I. Le siège de Constantinople et le patriarcat œcuménique, 3. Les églises et les monastères*, Παρίσι 1953 (1969, 2η έκδ.)

Jansen 2000 — Ludwig Jansen, K., *The Making of the Magdalen. Preaching and Popular Devotion in the Later Middle Ages*, Princeton, New Jersey 2000

Kaftal 1952 — Kaftal, G., *Iconography of the Saints in Tuscan Painting*, Φλωρεντία 1952

Kalopissi-Verti 1975 — Kalopissi-Verti, S., *Die Kirche der Hagia Triada bei Kranidi in der Argolis (1244)*, Μόναχο 1975

Kartsonis 1989 — Kartsonis, A., *Anastasis: The Making of an Image*, Princeton, New Jersey 1989

Kazanaki-Lappa 2000 — Kazanaki-Lappa, M., Two Fifteenth-Century Icons in a Private Collection, στο Haustein-Bartsch, E., Chatzidakis, N., επιμ., *Griechische Ikonen. Beiträge des Kolloquiums zum Gedenken an Manolis Chatzidakis in Recklinghausen, 1998*, Αθήνα, Recklinghausen 2000, 29-38

Kirchhainer 2010 — Kirchhainer, K., Die Verkündigungs-Ikone des Emmanuel Tzanes im Ikonen-MuseumFrankfurt, *ΔΧΑΕ* 31 (2010) 101-114

Kollekcii Likhaceva 1993 — *Iz kollekcii akademika N.P. Likhaceva*, κατ. έκθ., Πετρούπολη 1993

Komashko 2006 — Komashko, N., *RussKaya ikona XVIII veka*, Μόσχα 2006

Krumbacher 1911	Krumbacher, K., *Der heilige Georg in der griechischen Überlieferung*, Μόναχο 1911
Lamerand 1898-1899	Lamerand, E., La fête des Trois Hiérarques dans l'Église grecque, *Bessarione* 3 (1898-1899) 164-176
L' art des icônes 1982	Chatzidakis, Th., *L' art des icônes en Crète et dans les îles après Byzance*, κατ. έκθ., Charleroi, Palais des Beaux-Arts, 3 Οκτωβρίου - 21 Νοεμβρίου 1982, Charleroi 1982
La Maddalena 1986	Mosco, M., επιμ., *La Maddalena tra sacro e profano. Da Giotto à de Chirico*, κατ. έκθ., Φλωρεντία, Palazzo Pitti, Φλωρεντία 1986
Lafontaine-Dosogne 1962	Lafontaine-Dosogne, J., Un thème iconographique peu connu: Marina assommant Belzébuth, *Byzantion* 32 (1962) 251-259
Lafontaine-Dosogne 1964	Lafontaine-Dosogne, J., *Iconographie de l'enfance de la Vierge dans l'Empire byzantin et en Occident*, I-II, Βρυξέλλες 1964
Laurent 1963	Laurent, V., *Le corpus des sceaux de l'Empire byzantin: L'Église*, Παρίσι 1963
Laurent 1981	Laurent, V., *Le corpus des sceaux de l'Empire byzantin: L'administration centrale*, Παρίσι 1981
Légende dorée 1997	Jacques de Voragine, *La légende dorée*, επιμ. Br. Dunn-Lardeau, Παρίσι 1997
Lidov, Sidorenko 1999	Lidov, A., Sidorenko, G., επιμ., *The Miraculous Image. The Icons of our Lady in the Tretyakov Gallery*, Μόσχα 1999
Maguire 1977	Maguire, H., The Depiction of Sorrow in Middle Byzantine Art, *DOP* 31 (1977) 123-174
Maguire 1981	Maguire, H., *Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton, New Jersey 1981
Mango, Hawkins 1964	Mango, C., Hawkins, E.J.W., Report on Field Work in Istanbul and Cyprus, 1962-1963, *DOP* 18 (1964) 319-340
Mango, Hawkins, Boyd 1990	Mango, C., Hawkins, E.J.W., Boyd, S., The Monastery of St. Chrysostomos at Koutsovendis (Cyprus) and Its Wall Paintings, Part I: Description, *DOP* 44 (1990) 63-94
Mango, Ševčenko 1978	Mango, C., Ševčenko, I., Some Recently Acquired Byzantine Inscriptions at the Istanbul Archaeological Museum, *DOP* 32 (1978) 1-27
Marcucci 1958	Marcucci, M.L., *I dipinti toscani del secolo XIII. Scuole bizantine e russe dal secolo XII al secolo XVIII*, Ρώμη 1958
Mark-Weiner 1977	Mark-Weiner, T., *Narrative Cycles of the Life of St. George in Byzantine Art*, Ann Arbor 1977
Masterpieces of Byzantine and Russian Icon Painting 1974	*Masterpieces of Byzantine and Russian Icon Painting, 12th-16th century*, κατ. έκθ., Λονδίνο, Temple Gallery, 30 Απριλίου - 29 Ιουνίου 1974, Λονδίνο 1974
Mauquoy-Hendrickx 1979	Mauquoy-Hendrickx, M., *Les estampes des Wierix conservées au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque royale Albert Ier, Catalogue raisonné, Deuxième partie*, Bruxelles 1979
Mijović 1973	Mijović, P., *Menolog*, Βελιγράδι 1973
Millet 1916	Millet, G., *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile*, Παρίσι 1916
Millet 1927	Millet, G., *Monuments de l'Athos: I. Les peintures*, Παρίσι 1927
Millet, Frolow 1954	Millet, G., Frolow, A., *La peinture du moyen âge en Yougoslavie*, I, Παρίσι 1954
Morsink 2006	Morsink, S., *The Power of Icons. Russian and Greek Icons, 15th-19th Century, The Morsink Collection, Amsterdam*, Γάνδη 2006
Mouriki 1987	Mouriki, D., A Thirteenth-Century Icon with a Variant of the Hodegetria in the Byzantine Museum of Athens, *DOP* 41 (1987) 403-414
Mouriki 1988	Mouriki, D., Four Thirteenth-Century Icons by the Painter Peter, στο *Studenica et l'art byzantin autour de l'année 1200*, Βελιγράδι 1988, 329-346

Mouriki 1995 — Mouriki, D., A Moses Cycle on a Sinai Icon of the Early Thirteenth Century, στο Mouriki, D., et al., *Byzantine East, Latin West: Art Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann*, Princeton, New Jersey 1995, 531-546

Müller-Wiener 1977 — Müller-Wiener, W., *Bildlexikon zur Topographie Istanbuls*, Τυβίγγη 1977

Muttergottesikonen 2000 — Bentchev, I., Haustein-Bartsch, E., *Muttergottesikonen*, κατ. έκθ., Kunsthalle Recklinghausen, Recklinghausen 2000

Muzej primenjene umetnosti 2005 — *55 godina Muzej primenjene umetnosti 1950-2005*, Βελιγράδι 2005

Mythos Palech 2010 — Haustein-Bartsch, E., Waechter, F., επιμ., *Mythos Palech. Ikonen und Lackminiaturen*, κατ. έκθ., Kunsthalle Recklinghausen, 12.12.2010-6.2.2011, Reckling hausen 2010

Nikolskaya, Zelenina 2009 — Nikolskaya, O., Zelenina, Y., *Russkaya ikona XV-XX vekov iz Kollekcii Igoria Vozyakova*, Μόσχα, Πετρούπολη 2009

Oberhuber 1978 — Oberhuber, K., επιμ., *The Illustrated Bartsch*, Νέα Υόρκη 1978

Ousterhout 2001 — Ousterhout, R., Architecture, Art and Komnenian Ideology at the Pantokrator Monastery, στο Necipoğlu, N., *Byzantine Constantinople: Monuments, Topography, and Everyday Life*, Λάιντεν, Βοστώνη 2001, 132-150

Ovadiah 1970 — Ovadiah, A., *Corpus of the Byzantine Churches in the Holy Land*, Βόννη 1970

Palumbo 2008 — Palumbo, M.-L., L'enigma di Durro. Aggiunte all'iconografia di San Quirico e Santa Giulitta nell'ambito della pittura romanica catalana, *Materia* 6-7 (2008) 19-37

Papamastorakis 2007 — Papamastorakis, T., Pictorial Lives. Narrative in Thirteenth-Century Vita-Icons, *Μουσείο Μπενάκη* 7 (2007) 33-65

Passarelli 2003 — Passarelli, G., *Creta tra Bisanzio e Venezia*, Μιλάνο 2003

Patterson-Ševčenko 1983 — Patterson-Ševčenko, N., *The Life of Saint Nicholas in Byzantine Art*, Τουρίνο 1983

Patterson-Ševčenko 1991 — Patterson-Ševčenko, N., Icons in the Liturgy, *DOP* 45 (1991) 45-57

Patterson-Ševčenko 1992 — Patterson-Ševčenko, N., Vita Icons and 'Decorated' Icons of the Komnenian Period, στο Davezac, B., επιμ., *Four Icons in the Menil Collection*, Χιούστον, Τέξας 1992, 56-69

Patterson-Ševčenko 1999 — Patterson-Ševčenko, N., The Vita Icon and the Painter as Hagiographer, *DOP* 53 (1999) 149-165

Peeters 1910 — Peeters, P., Une passion arménienne de S. Georges, *AnBoll* 28 (1910) 249-271

Pentcheva 2006 — Pentcheva, B.V., *Icons and Power. The Mother of God in Byzantium*, University Park, Pennsylvania 2006

Pitarakis, Merantzas 2006 — Pitarakis, Br., Merantzas, Chr., *A Treasured Memory. Ecclesiastical Silver from Late Ottoman Istanbul in the Sevgi Gonul Collection*, Κωνσταντινούπολη 2006

Popescu 1999 — Popescu, G. A., επιμ., *Cristiani d' Oriente. Spiritualità, arte e potere nell' Europa post-bizantina*, Μιλάνο 1999

Popovska-Korobar 2004 — Popovska-Korobar, V., *Icons from the Museum of Macedonia*, Σκόπια 2004

Poutsko 1977 — Poutsko, V., Les icônes byzantines de la basse époque conservées à l'Académie de Théologie de Moscou, *Byzantion* 67 (1977) 259-261

Rakić 1998 — Rakić, Sv., *Icons of Bosnia-Herzegovina (16th-19th Century)*, Βελιγράδι 1998

Revel-Neher 1974 — Revel-Neher, E., Problèmes d'iconographie judéo-chrétienne: le thème de la coiffure du *Cohen Gadol* dans l'art byzantin, *Journal of Jewish Art* 1 (1974) 50-65

Rizzi 1972 — Rizzi, A., Le icone bizantine e post-bizantine delle chiese veneziane, *Θησαυρίσματα* 9 (1972) 250-291

San Nicola 2006 — Bacci, M., επιμ., *San Nicola. Splendori d'arte d'Oriente e d'Occidente*, κατ. έκθ., Μπάρι, Castello Svevo, 7 Δεκεμβρίου 2006 - 6 Μαρτίου 2007, Μπάρι 2006

Schramm 1958 — Schramm, P.B., *Sphaira, Globus, Reichsapfel*, Στουτγάρδη 1958

Schweinfurth 1930 — Schweinfurth, Ph., *Geschichte der russischen Malerei*, Χάγη 1930

Seibt 1985 — Seibt, W., Der Bildtypus der Theotokos Nikopoios: zur Ikonographie der Gottesmutter-Ikone, die 1030/31 in der Blachernenkirche wiederaufgefunden wurde, *Βυζαντινά* 13 (1985) 551-564

Semoglou 2001 — Semoglou, A., Saint Cyriaque et la Vraie Croix. Essai d'interprétation d'une icône crétoise du Louvre, *La revue du Louvre* (2001/5) 35-40

Sinai, Byzantium, Russia 2000 — Piatnitsky, Y., Baddeley, O., Brunner, S., Mundell Mango, M., επιμ., *Sinai, Byzantium, Russia. Orthodox Art from the Sixth to the Twentieth Century*, κατ. έκθ., Λονδίνο, Courtauld Gallery, Οκτώβριος 2000 – Φεβρουάριος 2001, Λονδίνο 2000

Sophocleous 1994 — Sophocleous, S., *Icons of Cyprus, 7th-20th centuries*, Λευκωσία 1994

Sophocleous 2006 — Sophocleous, S., *Icones de Chypre. Diocèse de Limassol, 12e-16e siècle*, Λευκωσία 2006

Spatharakis 1976 — Spatharakis, I., *The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts*, Λάιντεν 1976

Spatharakis 1995 — Spatharakis, I., The Influence of the Lithos in the Development of the Threnos, στο Mouriki, D., et al., *Byzantine East, Latin West: Art Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann*, Princeton, New Jersey 1995, 435-446

Stojanović 1962 — Stojanović, D., Vezena ikona iz XIV veka, *Muzej primenjene Umetnosti* 8 (1962) 25-26

Strauss 1980 — Strauss, W.L., επιμ., *The Illustrated Bartsch 10 (Formerly vol. 7, part 1), Sixteenth Century German Artists. Albrecht Dürer*, Νέα Υόρκη 1980

Streiker, Kuban 1997 — Striker C., Kuban D., επιμ., *Kalenderhane in Istanbul: the Buildings, their History, Architecture and Decoration: Final Reports on the Archaeological Exploration and Restoration at Kalenderhane Camii, 1966-1978*, Mainz 1997

Talbot Rice 1937 — Talbot Rice, D. και T., *The Icons of Cyprus*, Λονδίνο 1937

Talbot Rice 1974 — Talbot Rice, D. και T., *Icons and their Dating. A Comprehensive Study of their Chronology and Provenance*, Λονδίνο 1974

Tarasov 2002 — Tarasov, O., *Icon and Devotion. Sacred Spaces in Imperial Russia*, Λονδίνο 2002

Tarasov 2010 — Tarasov, O., Ikonen von Palech, στο *Mythos Polech* 2010, 33-38

Tatić-Djurić 1969 — Tatić-Djurić, M., Ikona Bogorodice 'Prekrasne', njeno poreklo Irasprostranjenost, στο *Zbornik Svetozara Radojčića*, Βελιγράδι 1969, 335-354

Tatić- Djurić 1976α — Tatić- Djurić, M., L'icône de Kyriotissa, στα *Actes du XVe Congrès international d'Études byzantines*, II/B, Αθήνα 1976, 759-786

Tatić-Djurić 1976β — Tatić-Djurić, M., Éléousa. À la recherche du type iconographique, *JÖB* 25 (1976) 259-268

Thierry 1979 — Thierry, N., La Vierge de tendresse à l'époque macédonienne, *Zograf* 10 (1979) 59-70

Thierry 1991 — Thierry, N., Vision d'Eustache - Vision de Procope. Nouvelles données sur l'iconographie funéraire byzantine, στο *Αρμός. Τιμητικός τόμος στον καθηγητή Ν.Κ. Μουτσόπουλο*, ΙΙΙ, Θεσσαλονίκη 1991, 1845-1860

Todić 1993 — Todić, Br., *Staro Nagoričino*, Βελιγράδι 1993

Treasured Offerings 2002 — Kakavas, G., επιμ., *Treasured Offerings. The Legacy of the Greek Orthodox Cathedral of St Sophia, London*, κατ. έκθ., Λονδίνο, Hellenic Centre, 7-25 Μαρτίου 2002, Αθήνα 2002

Trésors de l'art serbe médiéval 1983 — *Trésors de l'art serbe médiéval (XIIe-XVIe siècle)*, κατ. έκθ., Παρίσι, Pavillon des Arts, 23 Δεκεμβρίου 1983 - 5 Φεβρουαρίου 1984, Παρίσι 1983

Trésors médiévaux 1999 — Krstevski, C., Popovska-Korobar, V., επιμ., *Trésors médiévaux de la République de Macédoine*, κατ. έκθ., Παρίσι, Musée national du moyen âge, Thermes de Cluny, 9 Φεβρουαρίου - 3 Μαΐου 1999, Παρίσι 1999

Tsarevskaia 2003 — Tsarevskaia, T., The «Seven Sleepers of Ephesus» in the Decoration of the Prothesis of the Church of the Annunciation at Arkazhi (Novgorod), στο Ασπρά-Βαρδαβάκη, Μ., επιμ., *Λαμπηδών. Αφιέρωμα στη Μνήμη της Ντούλας Μουρίκη*, ΙΙ, Αθήνα 2003, 857-862

Underwood 1966 — Underwood, P., *The Kariye Djami*, 1-4, Νέα Υόρκη 1966

Van der Ven 1953 — Van der Ven, P., *La légende de S. Spyridon, évêque de Trimithonte*, *Bibliothèque du Muséon* 33, Λουβαίν 1953

Vassilaki 1989 — Vassilaki, M., A Cretan Icon of Saint George, *BurlMag* 131 (March 1989) 208-214

Vassilaki 1990 — Vassilaki, M., Some Cretan Icons in the Walters Art Gallery, *JWalt* 48 (1990) 75-92 (ανατύπ. στο Vassilaki 2009, 225-255)

Vassilaki 1993-1994 — Vassilaki, M., An Icon of the Entry into Jerusalem and A Question of Archetypes, Prototypes and Copies in Late- and Post-Byzantine Icon-Painting, *ΔΧΑΕ* 17 (1993-1994) 271-284

Vassilaki 2000 — Vassilaki, M., Workshop Practices and Workshop Drawings of Icon-Painters, στο Haustein-Bartsch, E., Chatzidakis, N., *Griechische Ikonen. Beiträge des Kolloquiums zum Gedenken an Manolis Chatzidakis in Recklinghausen, 1998*, Αθήνα, Recklinghausen 2000, 71-75

Vassiláki 2006 — Vassiláki, M., San Nicola nella pittura di icone postbizantina, στο *San Nicola* 2006, 71-76

Vassilaki 2008 — Vassilaki, M., Religious Art Under Foreign Rule: The Case of the Painter, στο Kitromilides, P., Arvanitakis, D., επιμ., *The Greek World under Ottoman and Western Domination: 15th-19th Centuries*, *Proceedings of the International Conference in Conjunction with the Exhibition «From Byzantium to Modern Greece: Hellenic Art in Adversity, 1453-1830», Onassis Cultural Center, New York*, Νέα Υόρκη 2008, 80-92

Vassilaki 2009 — Vassilaki, M., *The Painter Angelos and Icon-Painting in Venetian Crete*, Variorum, Farnham 2009

Vie des Set Dormanz 1977 — Chardri, *La Vie des Set Dormanz*, επιμ. B.S. Merrilees, *The Anglo-Norman Text Society* 35, Λονδίνο 1977

Vinjau Caca 2002 — Vinjau Caca, T., Some Data about the Activity of Kostandin and Athanas Zografi from Korça, στο Δρακοπούλου 2002, 101-139

Visages de l'icône 1995 — *Visages de l'icône*, κατ. έκθ., Pavillon des Arts, Παρίσι 1995

Vizantija, Balkany, Rus' 1991 — *Vizantija, Balkany, Rus', Ikony konca XIII - pervoj poloviny XV veka*, κατ. έκθ., *K XVIII Mezdunarodnomu Kongressu Vizantinistov*, Μόσχα, Πινακοθήκη Τρετιακώφ, 8-15 Αυγούστου, Μόσχα 1991

Walter 1968 — Walter, Chr., Two Notes on the Deesis, *REB* 26 (1968) 311-336

Walter 1980 — Walter, Chr., Bulletin on the Deesis and the Paraclesis, *REB* 38 (1980) 261-269

Walter 1989 — Walter, Chr., The Iconography of the Prophet Habakkuk, *REB* 47 (1989) 251-260

Walter 1990 — Walter, Chr., St Dionysius Kephalophoros, *REB* 48 (1990) 268-274

Walter 1992 — Walter, Chr., St George Kephalophoros, στο *Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μανόλη* Χατζηδάκη, ΙΙ, Αθήνα 1992, 694-703

Walter 2003 — Walter, Chr., *The Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition*, Aldershot 2003

Weitzmann 1961 — Weitzmann, K., The Origin of the Threnos, στο Meiss, M., επιμ., *Essays in Honor of Erwin Panofsky*, *De Artibus Opuscula XL*, Ι, Νέα Υόρκη, 476-490 (ανατ. στο ο ίδιος, *Byzantine Book Illumination and Ivories*, Λονδίνο 1980, αρ. IX)

Weitzmann 1963 — Weitzmann, K., Thirteenth-Century Crusader Icons on Mount Sinai, *ArtB* 45 (1963) 179-203

Weitzmann 1964-1965 — Weitzmann, K., Fragments of an Early St Nicholas Triptych on Mount Sinai, *ΔΧΑΕ* 4 (1964-1965) 1-23

Weitzmann, Galavaris 1990 — Weitzmann, K., Galavaris, G., *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai, The Illuminated Manuscripts. Volume One: From the Ninth to the Twelfth Century*, Princeton, New Jersey 1990

Wilkinson 2002 — Wilkinson, J., *Jerusalem Pilgrims before the Crusades*, Warminster 2002

Wulff, Alpatov 1925 — Wulff, O., Alpatov, M., *Denkmäler der Ikonenmalerei in kunstgeschichtliche Folge*, Hellerau bei Dresden 1925

Yarigina 1994 — Yarigina, I., *Pozdniaya Russkaya ikona, Konets XVIII-XIX vek*, Πετρούπολη 1994

Xyngopoulos 1971 — Xyngopoulos, A., Les fresques de l'église des Saints-Apôtres à Thessalonique, στο *Art et société à Byzance sous les Paléologues*, *Actes du Colloque organisé par l'Association internationale des Études byzantines, Venise, Septembre 1968*, Βενετία 1971, 83-89 (ανατ. στο ο ίδιος, *Θεσσαλονίκεια μελετήματα [1925-1979]*, Θεσσαλονίκη 1999, αρ. XXVIII)

Zacos, Veglery 1972 — Zacos, G., Veglery, A., *Byzantine Lead Seals*, Βασιλεία 1972

Παράρτημα

Η Συντήρηση των Εικόνων της Συλλογής Αβέρωφ στο Αρχοντικό Τοσίτσα*

Εισαγωγή

Η συντήρηση των εικόνων της Συλλογής Αβέρωφ πραγματοποιήθηκε στους εργαστηριακούς χώρους του Τμήματος Συντήρησης του Μουσείου Μπενάκη από το μόνιμο προσωπικό του Μουσείου και υπό την καθοδήγηση του τότε προϊσταμένου του Τμήματος κ. Στέργιου Στασινόπουλου, κατά το χρονικό διάστημα 2001-2002.

Πριν να μετακινηθούν οι εικόνες από το Ίδρυμα, έγινε μία αρχική εκτίμηση της κατάστασης διατήρησής τους, έτσι ώστε να ληφθούν τα αναγκαία μέτρα για την ασφαλή μετακίνησή τους. Επιλεκτικά έγινε προληπτική συντήρηση με τοπική ενίσχυση της ζωγραφικής επιφάνειας, με τη μέθοδο επικόλλησης ιαπωνικού χαρτιού με ακρυλικό γαλάκτωμα σε περιοχές όπου η ζωγραφική επιφάνεια παρουσίαζε αποκόλληση και κρίθηκε αναγκαία η προστασία της ενόψει της μετακίνησης του έργου.

Στο εργαστήριο, πριν από τις εργασίες συντήρησης μελετήθηκε η κατάσταση διατήρησης, η παθολογία και ο τρόπος κατασκευής των εικόνων. Για την ακριβή πιστοποίηση της κατάστασης διατήρησής τους ήταν αναγκαία η χρήση αναλυτικών μεθόδων (καταστρεπτικών και μη), η εφαρμογή μεθόδων φωτογράφισης, καθώς και η παρατήρηση των έργων με τη μέθοδο της οπτικής μικροσκοπίας. Τα αποτελέσματα συμπληρώθηκαν στο δελτίο συντήρησης της κάθε εικόνας. Το δελτίο εμπλουτίστηκε με όλες τις πληροφορίες για τις τεχνικές πληροφορίες, την κατάσταση διατήρησης και τις εφαρμοσθείσες εργασίες συντήρησης, ενώ έγινε αναλυτική αναφορά στα υλικά που χρησιμοποιήθηκαν, καθώς και τη μεθοδολογία που ακολουθήθηκε. Για την καθεμία εικόνα δημιουργήθηκε πλήρης αναλυτικός φάκελος φωτογραφικής τεκμηρίωσης των διαγνωστικών μεθόδων και των εργασιών συντήρησης.

Διαγνωστικές μέθοδοι τεκμηρίωσης της κατάστασης διατήρησης

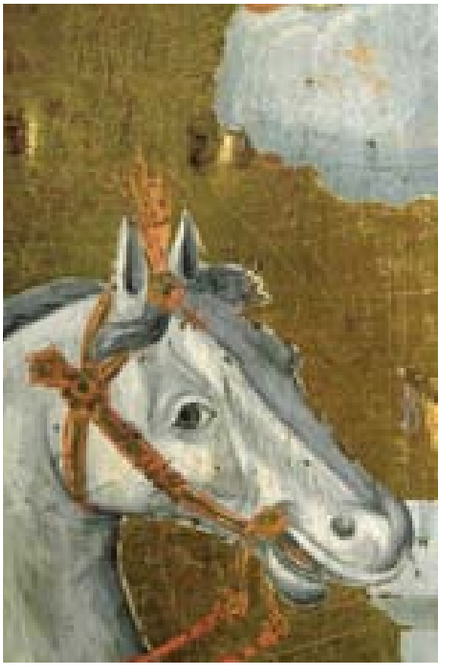
Κατά τη διάρκεια των εργασιών συντήρησης της Συλλογής Αβέρωφ εφαρμόστηκαν διαγνωστικές μέθοδοι φωτογράφισης και ανάλυσης που αποσκοπούσαν στην καλύτερη μελέτη και αξιολόγηση της παρούσας κατάστασης διατήρησης των εικόνων και στη μελέτη της τεχνολογίας της κατασκευής τους, με στόχο την ασφαλή εφαρμογή των εργασιών συντήρησης και, τέλος, την τεκμηρίωση των εργασιών αυτών.

Για τις ανάγκες μελέτης και τεκμηρίωσης της κατάστασης διατήρησης των έργων εφαρμόστηκαν κυρίως μη καταστρεπτικές μέθοδοι ανάλυσης, οι οποίες και προτιμούνται λόγω της αποφυγής λήψης δείγματος από το αντικείμενο. Οι πληροφορίες που συλλέγονται κατά τη φάση αυτή είναι σημαντικές για την αξιολόγηση της κατάστασης και τη διαδικασία συντήρησης και σταθεροποίησης του αντικειμένου[1]. Το Μουσείο Μπενάκη διαθέτει, άλλωστε, τον κατάλληλο εξοπλισμό για τη μελέτη των εικόνων με μη καταστρεπτικές μεθόδους. Τα αντικείμενα στην πλειοψηφία τους εξετάστηκαν αρχικά με μεθόδους φωτογράφισης και μακροφωτογράφισης, κατόπιν με πολυφασματική κάμερα MUSIS[2] και τέλος έγινε παρατήρηση της ζωγραφικής επιφάνειας σε μεγέθυνση με χρήση οπτικού στερεομικροσκοπίου. Κατά περίπτωση, όπου κρίθηκε αναγκαία η επιπλέον διερεύνηση της τεχνολογίας των εικόνων, λήφθηκαν δείγματα[3] του χρωματικού στρώματος για μελέτη.

Φωτογράφηση και μακροφωτογράφιση στο ορατό φάσμα

Οι εικόνες πριν από τη συντήρηση φωτογραφήθηκαν με γενικές λήψεις και στις δύο όψεις, ενώ έγιναν και επιμέρους λήψεις (μακροφωτογράφιση), όπου έκρινε ο συντηρητής ότι ήταν αναγκαία η επισήμανση τοπικής φθοράς ή η λεπτομερής

αποτύπωση της τεχνικής κατασκευής του έργου[4]. Κατά περίπτωση χρησιμοποιήθηκε εφαπτομενική προσπίπτουσα ακτινοβολία για παρατήρηση και φωτογραφική τεκμηρίωση της ζωγραφικής επιφάνειας με στόχο την παρατήρηση και καταγραφή αποκολλήσεων και ρωγματώσεων της ζωγραφικής[5]. Στην εικόνα αρ. 48 με τον άγιο Γεώργιο έφιππο με σκηνές του βίου του, η εφαρμογή της εφαπτομενικής προσπίπτουσας ακτινοβολίας ανέδειξε τοπικές αποκολλήσεις της ζωγραφικής, αλλά κατέγραψε και το υποκείμενο εγχάρακτο σχέδιο του ζωγράφου, το οποίο κατά την εκτέλεση της αγιογράφησης δεν ακολουθήθηκε (εικ. 1). Η φωτογραφική τεκμηρίωση των εικόνων έγινε σε έγχρωμες θετικές διαφάνειες (slides) 36x24 τύπου Kodak ISO 64T με φωτογραφική μηχανή Nikon[6] F3 και φακό micro-NIKKOR 55 mm, για τη διέγερση της επιφάνειας χρησιμοποιήθηκαν λαμπτήρες τεχνητού φωτισμού Philips Argaphoto -BM. Επιλεκτικά έγινε ψηφιοποίηση μέρους των φωτογραφιών για τη ηλεκτρονική τεκμηρίωση των εργασιών συντήρησης στη βάση δεδομένων.



1.

Εξέταση των εικόνων με πολυφασματική κάμερα και φωτογράφιση στο υπέρυθρο και υπεριώδες φάσμα

Οι εικόνες της Συλλογής εξετάστηκαν στο ορατό, το υπέρυθρο και το υπεριώδες φάσμα με χρήση πολυφασματικής κάμερας με δυνατότητα καταγραφής από τα 365-110 onm τύπου MUSIS HS της εταιρείας Forth-Photonics και φωτιστικές πηγές υπεριώδους Black-Ray B100 nm και ορατού υπερύθρου Philips Argaphoto -BM. Με τη μέθοδο αυτή έγινε μια πρώτη αξιολόγηση της κατάστασης διατήρησης[7] της ζωγραφικής και διαχωρίστηκαν οι εικόνες που παρουσίαζαν ενδιαφέρον για επιπλέον μελέτη και εξέταση της κατάστασης διατήρησης.

Φθορισμός με διέγερση υπεριώδους ακτινοβολίας – Ορατό φάσμα

Με διέγερση της ζωγραφικής επιφάνειας με υπεριώδη ακτινοβολία αποτυπώνονται με έντονο φθορισμό οργανικές ουσίες, όπως η προστατευτική ρητίνη των εικόνων, ενώ με διαφορετικό φθορισμό εντοπίζονται τα στερεωτικά υλικά και τα κεριά που καλύπτουν τοπικά την επιφάνεια[8]. Με σκούρο χρώμα, που οφείλεται στη χαμηλή απορρόφησή τους στο υπεριώδες φάσμα, διαγράφονται οι επιζωγραφήσεις και τυχόν επικαθίσεις ρύπων. Η μέθοδος αυτή είναι ιδιαίτερα χρήσιμη για τη γενική αξιολόγηση και τεκμηρίωση της κατάστασης διατήρησης των εικόνων[9]:

- εντοπίστηκαν παλαιότερα και νεότερα βερνίκια·
- εντοπίστηκαν επικαθίσεις ρύπων·
- καταγράφηκαν στερεωτικά υλικά και κεριά που είχαν εφαρμοστεί στη ζωγραφική επιφάνεια·
- καταγράφηκαν οι επιζωγραφήσεις επάνω από την επίστρωση της προστατευτικής ρητίνης·
- η τεχνική εφαρμόστηκε και κατά τη διάρκεια του καθαρισμού της ρητίνης, για τον έλεγχο της πλήρους ή μερικής αφαίρεσης του βερνικιού και των επιζωγραφήσεων (εικ. 2).

2.

Υπεριώδες φάσμα – ανάκλαση (365 nm)

Με τη χρήση της υπεριώδους ακτινοβολίας εξετάζεται η εξωτερική επιφάνεια του ζωγραφικού στρώματος, λόγω της αδυναμίας της ακτινοβολίας να διαπεράσει το στρώμα του βερνικιού. Στο υπεριώδες φάσμα διακρίνεται η επιφάνεια της προστατευτικής ρητίνης και οι αλλοιώσεις της, όπως ο επιλεκτικός καθαρισμός του

3.

4.

5.

βερνικιού κατά περιοχές, μεταγενέστερες επιζωγραφήσεις, επιπρόσθετα πολυμερή, κεριά που επικάλυψαν τη ζωγραφική επιφάνεια[10] (εικ. 3).

Υπέρυθρο φάσμα – ανάκλαση (900-1100 nm)

Η φωτογράφιση των εικόνων στο υπέρυθρο φάσμα ήταν αποκαλυπτική για την τεχνική της ζωγραφικής και τη δομή των εικόνων, αλλά έδωσε και σημαντικές πληροφορίες για την κατάσταση διατήρησής τους. Η μέθοδος έχει τη δυνατότητα να αναδεικνύει στοιχεία της ζωγραφικής που δεν είναι ορατά. Αυτό οφείλεται στη διεισδυτική ικανότητα της υπέρυθρης ακτινοβολίας στο ζωγραφικό στρώμα, με αποτέλεσμα να είναι η δυνατή η παρατήρηση της υποκείμενης χρωματικής επιφάνειας[11] (εικ. 4):

- ανιχνεύθηκε το αρχικό σχέδιο των εικόνων·
- εντοπίστηκαν αλλαγές ή μετατροπές κατά τη φιλοτέχνηση των εικόνων·
- εντοπίστηκαν μεταγενέστερες αλλοιώσεις του σχεδίου (επιζωγραφήσεις)·
- διερευνήθηκε περίπτωση πλήρους αλλαγής του εικονιζόμενου θέματος, όπως στην εικόνα του Προφήτη Δανιήλ, στην οποία ανακαλύφθηκε υποκείμενη παλαιότερη ζωγραφική επιφάνεια που έφερε παράσταση του Αγίου Νικολάου (εικόνα αρ. 5)·
- εντοπίστηκαν φθορές της ζωγραφικής επιφάνειας που έφεραν νεότερη χρωματική συμπλήρωση.

Εξέταση με χρήση οπτικού στερεομικροσκοπίου

Η εξέταση των εικόνων έγινε με παρατήρηση μέσω οπτικών στερεομικροσκοπίων. Ενδεικτικά αναφέρονται δύο από αυτά: Olympus SZX9 και Olympus SZ40, με φωτιστικές πηγές οπτικών ινών τύπου Olympus KL1500.

Το οπτικό στερεομικροσκόπιο είχε χρήση όχι μόνο στην εξέταση και φωτογράφιση[12] περιοχών των εικόνων, αλλά και κατά τη διάρκεια της συντήρησής τους. Κατά τη διάρκεια του χημικού καθαρισμού η συνεχής παρατήρηση της εφαρμογής του διαλύτη μέσω του μικροσκοπίου καθιστά την εκτέλεση του καθαρισμού ασφαλέστερη και ελεγχόμενη για τη ζωγραφική επιφάνεια. Με τον τρόπο αυτό είναι εφικτή η αποφυγή αποχρωματισμού της ζωγραφικής που μπορεί να οφείλεται στη διάλυση ή την αποδυνάμωση του συνδετικού υλικού, που έχει ως αποτέλεσμα τη μείωση της ικανότητας συνοχής του με τις χρωστικές.

Ακτινογραφία Roentgen

Η μέθοδος ακτινογράφισης έγινε επιλεκτικά σε εικόνες που παρουσίαζαν ενδιαφέρον ως προς τη διερεύνηση της τεχνολογίας τους, τον τρόπο κατασκευής του ξύλινου φορέα και με σκοπό τον εντοπισμό των μεταλλικών στοιχείων (καρφιών), τον έλεγχο της κατάστασης διατήρησης, τον εντοπισμό των φθορών, των απωλειών και των επεμβάσεων του ξύλινου υπόβαθρου, των φθορών και επεμβάσεων της ζωγραφικής επιφάνειας, καθώς και για την ανίχνευση υποκείμενου παλαιότερου ζωγραφικού στρώματος[13] (εικ. 5). Η μέθοδος της ακτινογραφίας Χ είναι η μόνη μη καταστρεπτική μέδοδος που μπορεί να δώσει από όλο το βάθος του αντικειμένου πληροφορίες που αφορούν στην τεχνολογία, τις αλλοιώσεις των υλικών, την ακριβή θέση τυχόν καρφιών και μεταλλικών στοιχείων, τις φθορές που έχουν προκληθεί στο ξύλο από ξυλοφάγα έντομα και τις παλαιότερες επεμβάσεις[14]. Για την ακτινογράφιση των εικόνων χρησιμοποιήθηκε συσκευή της General Electric Senographe DMR (με συνθήκες 25V-6mAs).

Δειγματοληψία χρωματικού στρώματος και εξέτασή τους σε πολωτικό μικροσκόπιο

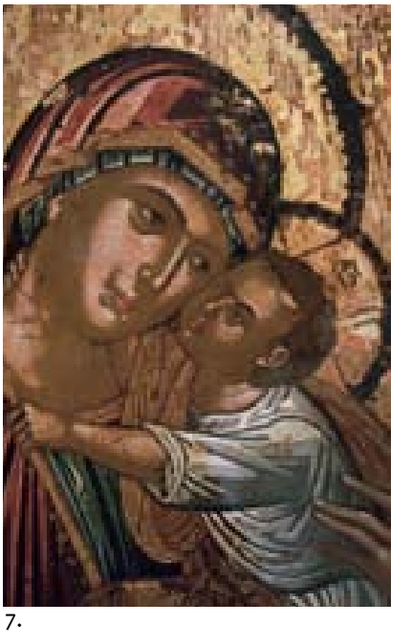
Σε ένα μικρό αριθμό των εικόνων που παρουσίαζαν ιδιαίτερο ενδιαφέρον ως προς την τεχνολογία της ζωγραφικής έγινε δειγματοληψία για τη στρωματογραφική μελέτη των χρωματικών στρωμάτων της ζωγραφικής επιφάνειας. Η δειγματοληψία έγινε μέσω οπτικού στερεομικροσκοπίου, από τον υπεύθυνο συντηρητή πριν από την έναρξη των εργασιών συντήρησης. Τα δείγματα λήφθηκαν από παρυφές φθορών της ζωγραφικής για να αποφευχθεί διατάραξη της επιφάνειας και με κριτήριο τη συλλογή αντιπροσωπευτικών χρωστικών. Ο εγκιβωτισμός των κάθετων στρωματογραφικών τομών έγινε σε εποξειδική ρητίνη EpoFix Struers και για τη λείανση-στίλβωση των τομών χρησιμοποιήθηκε Stuers Labo Pol-5. Η παρατήρηση και μελέτη των εγκιβωτισμένων μικροδειγμάτων έγινε σε πολωτικό μικροσκόπιο τύπου Olympus Provis AX70, με σύστημα ανακλώμενου φωτός[15] με υπεριώδη πηγή υδραργύρου 100W, καθώς και σύστημα λήψης ψηφιακής εικόνας. Με την εξέταση των τομών είναι δυνατόν να συναχθούν συμπεράσματα για τη στρωματογραφία, τον τρόπο ανάμιξης των χρωστικών, τη κοκκομετρία και το πάχος των στρωμάτων. Με την εξέταση των μορφολογικών χαρακτηριστικών των χρωστικών είναι δυνατή η αναγνώριση ορισμένων από αυτές[16]. Είναι δυνατή η λεπτομερής περιγραφή του ορισμένων από αυτές, αλλά για την ακριβή ταυτοποίηση της χρωστικής (ανίχνευση χημικής σύνθεσης) απαιτούνται φυσικοχημικές αναλύσεις[17].

Αξιολόγηση της κατάστασης διατήρησης των εικόνων

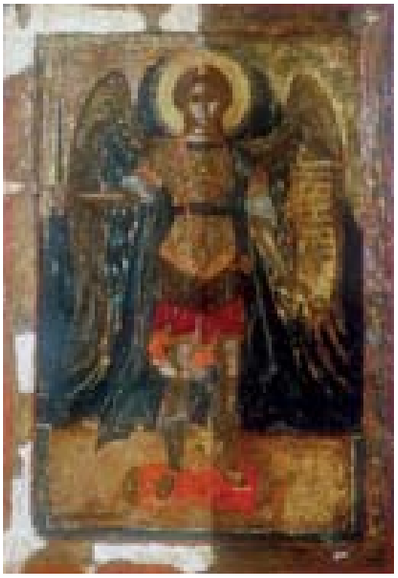
Με την εφαρμογή των διαγνωστικών μεθόδων ήταν δυνατή η αξιολόγηση της κατάστασης διατήρησης των εικόνων της Συλλογής. Οι εικόνες αυτές στην πλειοψηφία τους είχαν συντηρηθεί κατά το παρελθόν, αλλά τα ουσιαστικά προβλήματα διατήρησής τους δεν είχαν αντιμετωπιστεί και αποκατασταθεί πλήρως. Αντιθέτως, είχαν οξυνθεί ως επακόλουθο της παλαιότερης συντήρησης, όπως βλάβες δραστικού καθαρισμού, στοκαρίσματα που επικάλυπταν την αρχική ζωγραφική και μεγάλης έκτασης επιζωγραφήσεις, χρήση ακατάλληλων υλικών στερέωσης και συγκόλλησης, όπως κερί, ψαρόκολλα, κουνελόκολλα[18]. Αντιπροσωπευτικό παράδειγμα παλιότερου δραστικού καθαρισμού είναι η εικόνα αρ. 62, στην οποία αποτέλεσμα παλαιότερου καθαρισμού είναι η απώλεια μεγάλου μέρους των φωτισμάτων του χρωματικού στρώματος στις σκηνές του βίου της αγίας Μαγδαληνής (εικ. 6).

Οι εικόνες της Συλλογής παρουσίαζαν παρόμοια προβλήματα διατήρησης. Η ζωγραφική επιφάνεια των εικόνων καλυπτόταν από ελαφρά οξειδωμένη ρητίνη, συνθετικής προέλευσης, που εφαρμόστηκε κατά την παλαιότερη συντήρηση, αλλά πολλά έργα διατηρούσαν υπολείμματα από την αυθεντική ρητίνη, η οποία είχε τοπικά αφαιρεθεί κατά τον παλαιότερο καθαρισμό. Στις εικόνες αρ. 23 με τους Τρεις Ιεράρχες και αρ. 16 με τη Θεοτόκο Βρεφοκρατούσα είναι εμφανής η αισθητική αλλοίωση της ζωγραφικής από τις δύο στρώσεις ρητίνης (εικ. 7). Επεμβάσεις, όπως στοκαρίσματα με γύψο, στερέωση με κερί και ζωικές κόλλες, καθώς και μεγάλης έκτασης επιζωγραφήσεις που υπερκάλυπταν την αυθεντική ζωγραφική ήταν και αυτά αποτέλεσμα της παλαιότερης συντήρησης[19]. Η εικόνα αρ. 17 με τον Αρχάγγελο Μιχαήλ είναι ένα από τα πολλά παραδείγματα στα οποία η ζωγραφική φέρει εκτενείς επιζωγραφήσεις που υπερκάλυπταν και αλλοίωναν την αρχική ζωγραφική (εικ. 8). Η ζωγραφική επιφάνεια των εικόνων ήταν σε σταθερή κατάσταση χωρίς να παρουσιάζονται έντονα προβλήματα απολεπίσεων χρώματος, αν και παρατηρήθηκαν και περιπτώσεις αποκόλλησης, ρηγμάτωσης και απώλειας της ζωγραφικής. Στην εικόνα αρ. 44, με τον άγιο Γεώργιο, παρατηρούνται μεγάλης έκτασης

6.



7.



8.

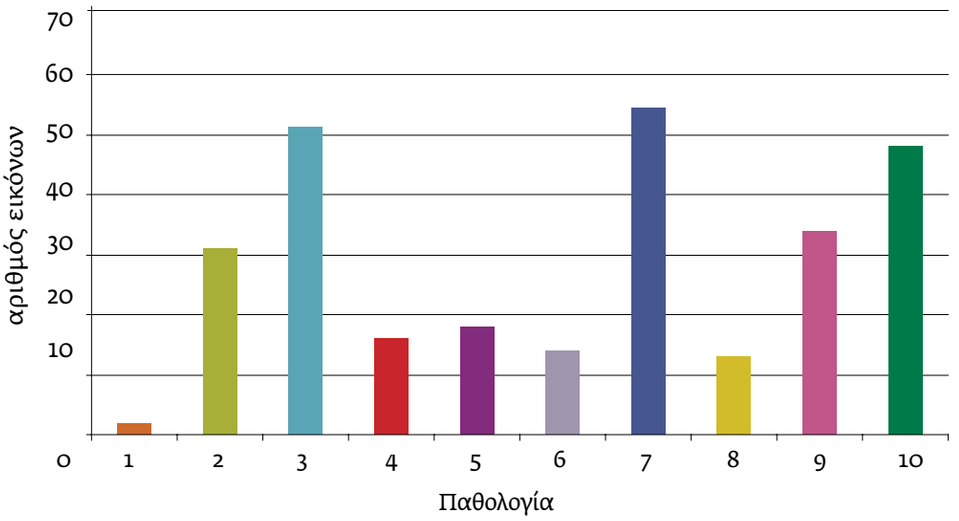
9.

10.

απώλειες του χρωματικού στρώματος και αποκόλληση της προετοιμασίας (εικ. 9). Στην εικόνα αρ. 13 με τον άγιο Γεώργιο Δρακοντοκτόνο είναι διακριτές οι έντονες ρωγματώσεις του ζωγραφικού στρώματος (craquelure) (εικ. 10).

Τα σημαντικότερα προβλήματα που παρατηρήθηκαν στη ζωγραφική επιφάνεια ομαδοποιήθηκαν σε δέκα κατηγορίες και παρουσιάζονται στον ακόλουθο στατιστικό πίνακα (διάγραμμα 1):

Διάγραμμα 1: Κατάσταση Διατήρησης Ζωγραφικής Επιφάνειας



Υπόμνημα: 1. Απολεπίσεις ζωγραφικού στρώματος, 2. Αποκολλήσεις ζωγραφικής επιφάνειας, 3. Απώλειες ζωγραφικής, 4. Ρωγματώσεις ζωγραφικής επιφάνειας (craquelure), 5. Βλάβες δραστικού καθαρισμού (παλαιότερης συντήρησης), 6. Μηχανικές φθορές, 7. Επιζωγραφήσεις (αποτέλεσμα παλαιότερης συντήρησης), 8.Έντονα οξειδωμένη ρητίνη, 9. Υπολείμματα αρχικής ρητίνης, 10. Ελαφρά οξειδωμένη ρητίνη.

Ο ξύλινος φορέας των εικόνων παρουσίαζε μικρής κλίμακας προβλήματα διατήρησης ως αποτέλεσμα της παλαιότερης συντήρησης των έργων, αλλά και λόγω του μεγέθους των εικόνων[20]. Οι εικόνες στην πλειονότητά τους ήταν μικρού μεγέθους, 55 κατασκευάστηκαν σε υπόστρωμα μίας ενιαίας σανίδας, 12 απαρτίζονται από δύο σανίδες και μόνο τρεις εικόνες ήταν κατασκευασμένες σε ξύλινο φορέα από τρεις σανίδες.

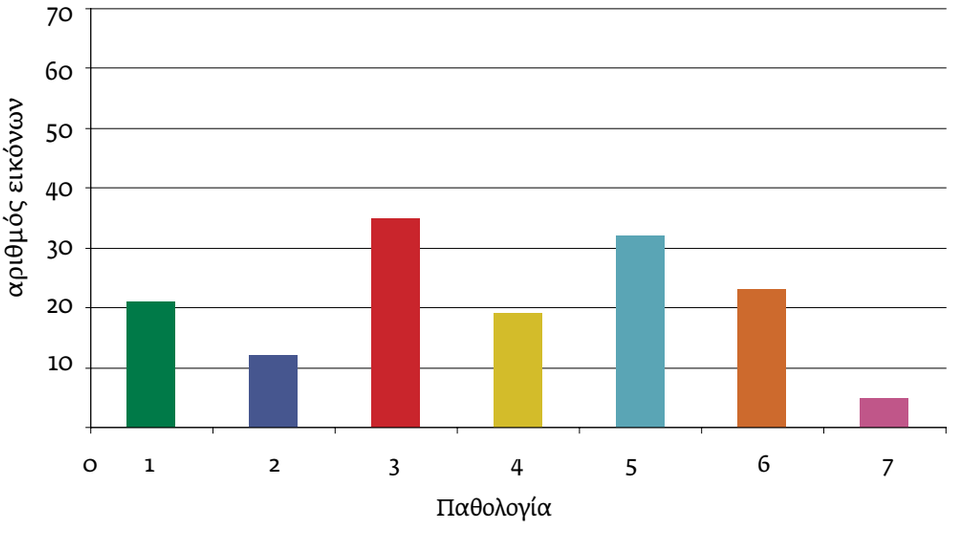
Οι εικόνες κατά ποσοστό 33% διατηρούσαν τα αρχικά τους τρέσα, ακόμη και αν αυτά ήταν ακατάλληλα για την ενίσχυση του υποστρώματος, είτε γιατί διατηρείται μόνο το ένα από τα τρέσα, είτε γιατί αυτά έχουν αποδυναμωθεί ύστερα από καταπόνηση λόγω δράσης ξυλοφάγων εντόμων[21]. Το 8% των εικόνων έφεραν νεότερα τρέσα ή σύγχρονες κατασκευές στήριξης του υποστρώματος, χωρίς όμως αυτά να επιτελούν πάντοτε το σκοπό τους[22]. Η εικόνα αρ. 11 με την παράσταση του Λιθοβολισμού του Πρωτομάρτυρος Στεφάνου, έφερε ξύλινο πλαίσιο το οποίο έχει βιδωθεί στην πίσω όψη του ξύλινου υποστρώματος. Η κατασκευή αυτή δεν προσφέρει τα απαιτούμενα αποτελέσματα, μια και δεν επιτρέπει τις ελαστικές κινήσεις του ξύλου (εικ. 11). Αντιθέτως μάλιστα είχε δημιουργήσει και βλάβες, όπως ρηγμάτωση και διαχωρισμό του ξύλου, γι' αυτό και κρίθηκε αναγκαίο να αφαιρεθεί, και οι φθορές να αποκατασταθούν με τη μέθοδο του παρκετάζ[23]. Πα-

ρόμοιες βλάβες μπορούσαν να επιφέρουν οι μεταλλικοί σύνδεσμοι που είχαν τοποθετηθεί στην πίσω πλευρά των εικόνων, όπως στην εικόνα αρ. 15 με την Έγερση του Λαζάρου (εικ. 12). Σε παλαιότερη συντήρηση είχαν γίνει προσπάθειες στερέωσης και τοπικής συγκόλλησης του ξύλου με χρήση ακατάλληλων υλικών στερέωσης και συγκόλλησης, όπως κερί, ψαρόκολλα, κουνελόκολλα, γομαλάκκα, που όμως δεν έχουν καλές συγκολλητικές ιδιότητες και διαθέτουν μειωμένη αντοχή ως προς τη φωτοχημική γήρανση[24].

Οι κύριοι παράγοντες παθολογίας του ξύλινου φορέα των εικόνων ήταν η δημιουργία ρωγμών, η ύπαρξη ρόζων στη δομή του ξύλου, οι παραμορφώσεις του ξύλου λόγω σκέβρωσης και στρέβλωσης[25]. Τα οξειδωμένα καρφιά που, είτε συνέδεαν τις σανίδες, είτε στήριζαν τα τρέσα, προκάλεσαν διάρρηξη και ρωγμάτωση του ξύλου λόγω διόγκωσης του μετάλλου. Η παθολογία του ξύλινου φορέα συνδέεται άμεσα με την κατάσταση διατήρησης της ζωγραφικής επιφάνειας. Για παράδειγμα το οξειδωμένο καρφί θα προκαλέσει τοπική αποκόλληση της ζωγραφικής, η ρωγμή θα συντελέσει στην αποκόλληση και απώλεια του ζωγραφικού στρώματος που εφάπτεται με τη ρωγμή του ξύλου[26]. Ενδεικτικό παράδειγμα έντονης ρωγμής που διαταράσσει τη σταθερότητα της ζωγραφικής επιφάνειας είναι η εικόνα αρ. 44 με την παράσταση του αγίου Γεωργίου.

Συνοπτικά αναφέρονται οι σημαντικότερες φθορές του ξύλινου φορέα όπως παρουσιάζονται στον ακόλουθο στατιστικό πίνακα (διάγραμμα 2):

Διάγραμμα 2: Κατάσταση Διατήρησης Ξύλινου Φορέα



Υπόμνημα: 1. Φθορά από ξυλοφάγα έντομα, 2. Ύπαρξη ρόζων στη δομή του ξύλου, 3. Ρωγμές του ξύλινου φορέα, 4. Παραμόρφωση ξύλινου φορέα, 5. Καρφιά, 6. Αρχικά τρέσα, 7. Μεταγενέστερα τρέσα.

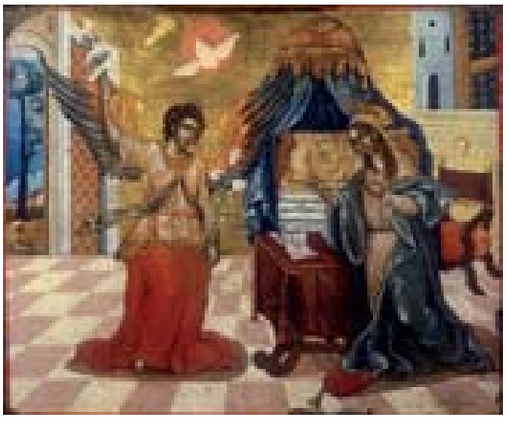
Εργασίες συντήρησης και αποκατάστασης των εικόνων

Μετά τη μελέτη των έργων και αξιολόγηση της κατάστασης διατήρησης ακολουθήθηκε η διαδικασία της συντήρησης των εικόνων με εργασίες αποκατάστασης της ζωγραφικής και του ξύλινου υπόβαθρου, όπως αναφέρονται παρακάτω, χωρίς να

11.

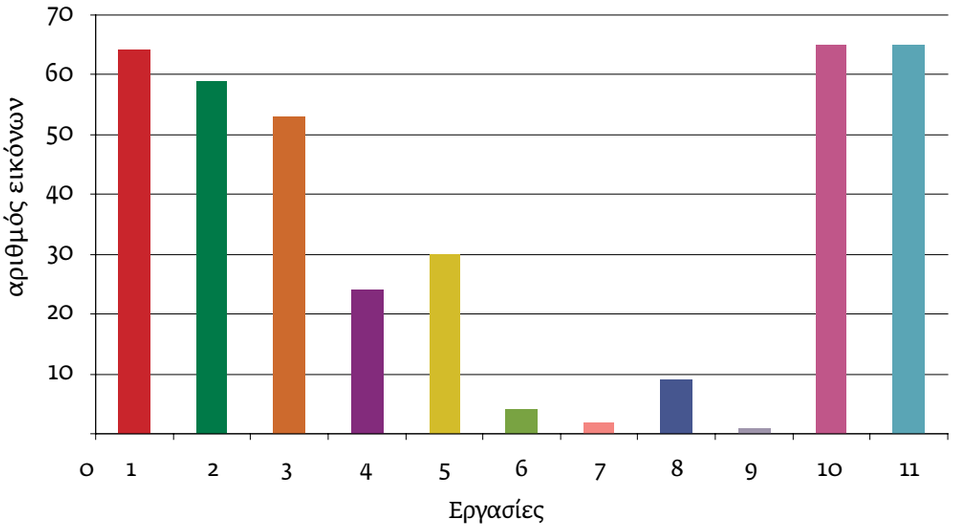
12.

ακολουθείται απαραίτητα η προτεινόμενη σειρά εφαρμογής των εργασιών, όπως παρουσιάζονται στον παρακάτω στατιστικό πίνακα (διάγραμμα 3):



13.-15.

Διάγραμμα 3: Εργασίες Συντήρησης Εικόνων



Υπόμνημα: 1. Χημικός καθαρισμός, 2. Στερέωση ζωγραφικής επιφάνειας, 3. Αφαίρεση επιζωγραφήσεων, 4. Αφαίρεση καρφιών, 5. Συγκολλήσεις ξύλων – παρκετάζ, 6. Αποδυνάμωση ρόζων, 7. Στερέωση ξύλινου φορέα, 8. Αφαίρεση τρέσων, 9. Ενίσχυση τρέσων, 10. Αισθητική αποκατάσταση, 11. Βερνίκωμα ζωγραφικής επιφάνειας.

Καθαρισμός ζωγραφικής επιφάνειας

Οι φυσικές ρητίνες (βερνίκια) χαρακτηρίζονται για τις καλές οπτικές ιδιότητες, αλλά μειονεκτούν ως προς την ανθεκτικότητά τους στο χρόνο. Αποτέλεσμα της φυσικής γήρανσης των βερνικιών είναι η ακαμψία, η θρυπτικότητα, η ρωγμάτωση (craquelure). Αυτοί οι παράγοντες επηρεάζουν τη σταθερότητα της ζωγραφικής, καθώς προκαλούν διατάραξη της δομής της με ρωγμάτωση, αποκόλληση και απολέπιση του χρώματος. Επίσης, η φωτοχημική γήρανση, στην οποία υπόκεινται τα βερνίκια, με το χρόνο συνεπάγεται τη μείωση της διαλυτότητας-αντιστρεψιμότητας, καθώς και τη χρωματική αλλοίωση της ρητίνης[27]. Επομένως, η αφαίρεση της οξειδωμένης ρητίνης μπορεί να εξασφαλίσει τη βιωσιμότητα της ζωγραφικής επιφάνειας και να αναδείξει την τεχνική του ζωγράφου και τη χρωματική του παλέτα.

Ο καθαρισμός της ζωγραφικής επιφάνειας των εικόνων αποσκοπεί στη σταθεροποίηση και την προστασία της ζωγραφικής από μελλοντικές φθορές εξαιτίας της γήρανσης της προστατευτικής ρητίνης[28]. Ο καθαρισμός και η αφαίρεση των πολλαπλών επιστρώσεων βερνικιού συμβάλλει στην αισθητική παρουσίαση της εικόνας και στην ανάδειξη της ζωγραφικής.

Η μέθοδος του χημικού καθαρισμού εφαρμόστηκε με ασφάλεια, μια και είχε προηγηθεί έρευνα εντοπισμού του δείκτη διαλυτότητας της οξειδωμένης ρητίνης για την επιλογή του κατάλληλου διαλύματος το οποίο αφαιρεί τη ρητίνη χωρίς να επηρεάζει το συνδετικό των χρωστικών[29]. Σημαντική βοήθεια στον θεωρητικό τομέα προσφέρουν πλήθος παλαιότερων δημοσιευμάτων, όπως των Ruheman, Torraca, Feller, Masscelein – Kleiner, αλλά και νεότερων, όπως του Wolbers, που όμως

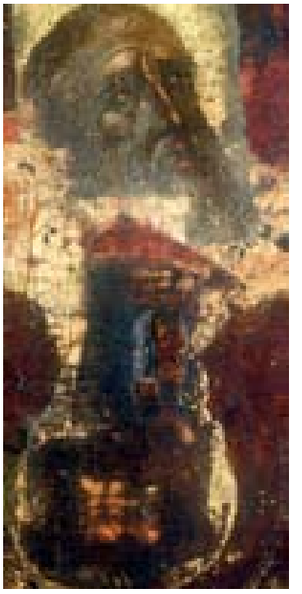
έχουν το ίδιο στόχο και αποτέλεσμα, τον εντοπισμό του δείκτη διαλυτότητας της ρητίνης και την ασφαλή αφαίρεσή της, χωρίς να δημιουργηθεί αποχρωματισμός του χρωματικού στρώματος[30]. Ο χημικός καθαρισμός των οξειδωμένων βερνικιών μπορεί να εφαρμοστεί, είτε με μορφή διαλύματος οργανικών διαλυτών[31], είτε με τη μέθοδο καθαρισμού του R. Wolbers, που έχει εφαρμοστεί επιτυχώς στον καθαρισμό ελαιογραφιών. Η μέθοδος αυτή χρησιμοποιεί το νερό ως διαλύτη· όταν μεταβάλλεται η οξύτητα ή η αλκαλικότητα του διαλύματος, αυτό αποκτά καθαριστικές ιδιότητες εφόσον απομακρύνει τις συσσωρευμένες επιφανειακές επικαθίσεις και διαλύει την οξειδωμένη ρητίνη[32]. Η μέθοδος Wolbers χρησιμοποιεί και συνδυασμό χημικών που σαπωνοποιούν το υδατικό διάλυμα[33], αλλά κατά την ίδια μεθοδολογία εφαρμόζονται και διαλύματα οργανικών διαλυτών μετατρεπόμενα σε γέλη με δυνατότητα καλύτερης και ηπιότερης εφαρμογής στα έργα τέχνης[34].

Για το χημικό καθαρισμό των εικόνων της Συλλογής εφαρμόστηκε το τεστ του Feller[35] για να οριστούν οι συντεταγμένες διαλυτότητας των ρητινών, σε σχέση με το τρίγωνο του Teas. Το διάλυμα που αφαιρεί τη ρητίνη του έργου είναι αυτό που έχει την ίδια παράμετρο διαλυτότητας με το βερνίκι[36]. Μετά τον εντοπισμό του δείκτη διαλυτότητας του βερνικιού, είναι δυνατή η δημιουργία διαλύματος επιλεγμένων οργανικών διαλυτών που θα ενεργούν με ίδιο δείκτη διαλυτότητας όπως και το διάλυμα του τεστ διαλυτότητας που εφαρμόστηκε. Ο καθαρισμός των εικόνων έγινε με εφαρμογή του διαλύματος στην επιφάνεια με μπατονέτα και κατά περίπτωση με δραστηριοποίηση του διαλύτη σε μορφή επιθέματος. Η συνεχής παρακολούθηση της διαδικασίας του καθαρισμού διά μέσου μικροσκοπίου καθιστά τη μέθοδο ασφαλέστερη[37].

Οι περισσότερες εικόνες παρουσίαζαν δύο επιστρώσεις ρητίνης, η πρώτη αυθεντική ρητίνη παρατηρείται τοπικά στην επιφάνεια σε αντίθεση με τη μεταγενέστερη που καλύπτει το σύνολο της επιφάνειας. Σε μικρότερη κλίμακα αντιμετωπίστηκαν εικόνες που έφεραν μόνο μία στρώση βερνικιού, του αυθεντικού, που όμως παρουσίαζε έντονη φωτοχημική αλλοίωση. Το αποτέλεσμα του καθαρισμού και στις δύο περιπτώσεις είχε τα ίδια αποτελέσματα, τη μελλοντική διατήρηση της ζωγραφικής. Επιλεκτικά παρουσιάζονται φωτογραφίες από τη διαδικασία του καθαρισμού της εικόνας αρ. 12 με τον Ευαγγελισμό της Θεοτόκου (εικ. 13-15).

Αφαίρεση επιζωγραφήσεων

Στη πλειοψηφία τους οι εικόνες παρουσιάζουν επιζωγραφήσεις τοπικά στα σημεία των φθορών που υπερκάλυπταν τα όρια ή και μεγαλύτερο μέρος της αυθεντικής ζωγραφικής, με αποτέλεσμα την αλλοίωση της αισθητικής παρουσίασης των έργων[38]. Εξαίρεση από αυτόν τον κανόνα αποτελούν δύο εικόνες που έφεραν μεγάλης έκτασης επιζωγραφήσεις όπως η εικόνα αρ. 17 με τον Αρχάγγελο Μιχαήλ, που προαναφέρθηκε, και η εικόνα αρ. 5, στην οποία νεότερο στρώμα με τον Προφήτη Δανιήλ είχε καλύψει το αρχικό με τον άγιο Νικόλαο. Ύστερα από ακτινογράφιση της εικόνας εκτιμήθηκε η κατάσταση διατήρησης της υποκείμενης ζωγραφικής, οι φθορές και οι απώλειες της παλαιότερης παράστασης. Η νεότερη εικονογράφηση είχε γίνει σε άμεση επαφή με τη παλαιότερη, επομένως ήταν αδύνατη η διατήρηση και των δύο ζωγραφικών στρωμάτων. Η παλαιότερη παράσταση διατηρείτο σε αρκετά καλή κατάσταση και το Ίδρυμα έδωσε έγκριση για την αποκάλυψη της μορφής του αγίου Νικολάου. Η αφαίρεση της παράστασης του Δανιήλ έγινε με συνδυασμό χημικής και μηχανικής μεθόδου και με συνεχή παρακολούθηση μέσω οπτικού μικροσκοπίου (εικ. 16-19). Στις υπόλοιπες εικόνες της Συλλογής οι επιζωγραφήσεις, όταν δεν υπερκάλυπταν και διατάρασσαν την αυθεντική ζωγραφική, διατηρήθηκαν, σε περίπτωση όμως που έπρεπε να αφαιρεθούν αυτό έγινε, είτε με χημική μέθοδο, είτε με μηχανικά μέσα (νυστέρι)[39].



16.-19.

Στερεώσεις ζωγραφικής επιφάνειας

Οι εργασίες της στερέωσης υπάγονται στις προληπτικές μεθόδους συντήρησης, είναι όμως καθοριστικές για τη μελλοντική διατήρηση της ζωγραφικής επιφάνειας του αντικειμένου. Σήμερα για τη στερέωση του ζωγραφικού στρώματος προτιμάται η χρήση πολυμερών κυρίως ακρυλικής σύστασης, που έχουν μικρό μοριακό βάρος και επομένως η διείσδυσή τους είναι αποτελεσματικότερη και έχουν καλή συγκολλητική ικανότητα[40]. Τα ακρυλικά πολυμερή παρουσιάζουν πολύ καλές ιδιότητες όπως ελαστικότητα, ουδέτερο pH, χαμηλό δείκτη υαλώδους μετάπτωσης (tg)[41] και θερμοπλαστικές ιδιότητες που συμβάλλουν ως προς την εργασιμότητα του στερεωτικού[42]. Τέλος επιδεικνύουν ανθεκτικότητα ως προς τη διαδικασία της γήρανσης, με μικρή χρωματική αλλοίωση στο χρόνο και δυνατότητα αντιστρεψιμότητας του υλικού μετά τη γήρανση[43]. Η διαδικασία της στερέωσης έγινε τοπικά στη προβληματική περιοχή της ζωγραφικής, όπου παρουσίαζε αποκόλληση ή απολέπιση[44]. Αρχικά έγινε διαβροχή της προς στερέωση περιοχής με αιθυλική αλκοόλη για να επιτευχθεί μείωση της επιφανειακής τάσης και επομένως καλύτερη εισχώρηση του πολυμερούς[45], και έπειτα διοχετεύτηκε το στερεωτικό. Η διαδικασία του πολυμερισμού κατά κανόνα ολοκληρώνεται σε χρονικό διάστημα 24 ωρών. Η θερμοπλαστική ιδιότητα των υλικών είναι ιδιαίτερα σημαντική κατά τη διαδικασία της στερέωσης, διότι δίνεται η δυνατότητα ενεργοποίησης του στερεωτικού μετά τον πολυμερισμό του με την εφαρμογή θερμότητας[46] στη στερεωμένη περιοχή[47].

Ενίσχυση και προστασία της ζωγραφικής

Κατά την εκτέλεση των ξυλουργικών εργασιών ήταν αναγκαία η προστασία και ενίσχυση της ζωγραφικής επιφάνειας, έτσι ώστε να αποφευχθεί οποιαδήποτε φθορά και καταπόνησή της. Η μέθοδος που εφαρμόστηκε είναι με επικόλληση Ιαπωνικού χαρτιού. Η κόλλα που χρησιμοποιήθηκε επιλέχθηκε με γνώμονα την ανθεκτικότητα και διαλυτότητα των χρωμάτων, επομένως πρώτα εφαρμόστηκαν τεστ διαλυτότητας και κατόπιν επιλέχθηκε η κατάλληλη κόλλα.

20.

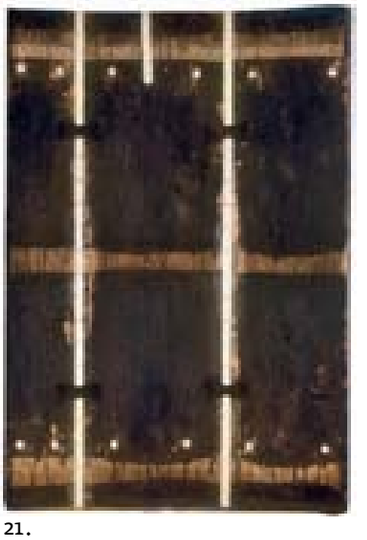
Εργασίες αποκατάστασης του ξύλινου υπόβαθρου

Οξειδωμένα καρφιά. Τα καρφιά που συνδέουν τις ξύλινες σανίδες που απαρτίζουν το φορέα της εικόνας, καθώς και τα καρφιά που στηρίζουν τα τρέσα στην πίσω όψη, είναι χειροποίητα από κράμα σιδήρου και μεγάλου μεγέθους, τα οποία με την πάροδο των ετών οξειδώνονται. Με τη διαδικασία της διάβρωσης ο σίδηρος μπορεί να διπλασιάσει τον όγκο του, προκαλώντας ρωγμές και φουσκώματα στη δομή της εικόνας. Παρότι τα καρφιά είναι στοιχείο τεχνολογίας της εικόνας, σε περιπτώσεις που προκαλούσαν μεγάλη διατάραξη στο έργο κρίθηκε αναγκαίο να αφαιρεθούν. Τα κενά που δημιουργήθηκαν μετά την αφαίρεσή τους αποκαταστάθηκαν με ξύλο που συγκολλήθηκε με πολυβινιλικής σύστασης ξυλόκολλα. Στην εικόνα με αρ. 48 με τον άγιο Γεώργιο έφιππο και σκηνές του βίου του, είναι εμφανής η φθορά της ζωγραφικής λόγω οξείδωσης και διόγκωσης των καρφιών που κρίθηκε αναγκαίο να αφαιρεθούν (εικ. 20).

Ρωγμές. Οι ρωγμές στη δομή του ξύλινου υπόβαθρου μπορεί να οφείλονται στην κακή ποιότητα του ξύλου, σε λανθασμένη κατασκευή των τρέσων ή και σε ύπαρξη ρόζου που ασκεί πίεση στην περιοχή. Επίσης, οι ασταθείς περιβαλλοντικές συνθήκες έκθεσης ή αποθήκευσης των εικόνων επηρεάζουν αποφασιστικά τη

σταθερότητα του ξύλου. Οι συνεχείς αυξομειώσεις της υγρασίας του περιβάλλοντος ευθύνονται για την απώλεια της ελαστικότητας και των μηχανικών αντοχών του ξύλου, με αποτέλεσμα αλλοιώσεις από πλαστικές παραμορφώσεις και δημιουργία ρωγμών.

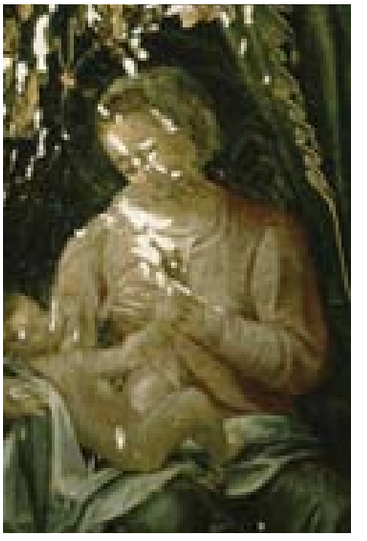
Σε περιπτώσεις που έπρεπε να αποκατασταθεί η ρωγμή, ακολουθήθηκε η μέθοδος του παρκετάζ. Αρχικά, έγινε αφαίρεση του ξύλου κατά μήκος της ρωγμής (συνολικό πλάτος διάνοιξης 1 εκ.) και ακολούθησε αντικατάσταση με μικρά τμήματα ξύλου που συγκολλούνται με κατάλληλη πολυβινιλικής σύστασης ξυλόκολλα ή διογκούμενη ξυλόκολλα. Εργασίες αποκατάστασης ρωγμής, αφαίρεσης οξειδωμένων καρφιών και αποδυνάμωσης ρόζων έγιναν στην εικόνα αρ. 44 με τον άγιο Γεώργιο. Οι εργασίες συντήρησης δεν προκάλεσαν διαταραχή στην τεχνολογία κατασκευής του ξύλινου υποβάθρου, διατηρήθηκαν και σταθεροποιήθηκαν τεχνολογικά στοιχεία όπως οι ξύλινοι συνδετήρες των σανίδων που έχουν μορφή πεταλούδας (εικ. 21).

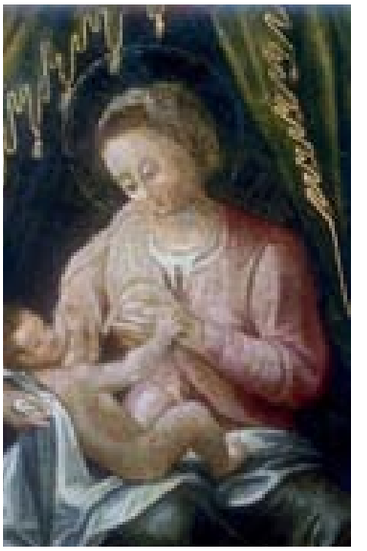


21.

Αφαίρεση τρέσων. Τα τρέσσα των εικόνων αφαιρέθηκαν μόνο στην περίπτωση που δεν συντελούσαν στη σταθεροποίηση του υπόβαθρου, λόγω σαθροποίησης ή ακαταλληλότητας, όταν επρόκειτο για νεότερη κατασκευή. Οι περισσότερες εικόνες δεν διατηρούσαν τα τρέσα τους, αυτά είχαν αφαιρεθεί παλαιότερα (κόβοντας τα καρφιά με σιδηροπρίονο), όπως στην εικόνα αρ. 44 με τον άγιο Γεώργιο. Υπήρχαν και περιπτώσεις όπου έγινε προσπάθεια διατήρησης των παλαιότερων επεμβάσεων με ενέργειες βελτιστοποίησης της κατασκευής των νεότερων τρέσων, όπως στην εικόνα της Παναγίας αρ. 3, που παρακάτω παρουσιάζεται η συντήρησή της αναλυτικά.

Στερέωση ξύλινου υποστρώματος. Δεν παρατηρήθηκε ενεργή δράση ξυλοφάγων εντόμων και στην πλειονότητα των εικόνων καταγράφηκαν μικρής έκτασης φθορές από δράση εντόμων[48], με εξαίρεση δύο έργα που παρουσίαζαν εκτενέστερες φθορές, που είχαν ως αποτέλεσμα τη σαθροποίηση και αποδυνάμωση του ξύλου. Η στερέωση του ξύλου των εικόνων αυτών κρίθηκε αναγκαία με σκοπό την αύξηση των μηχανικών ιδιοτήτων του ξύλου και, επομένως, τη σταθεροποίηση του υπόβαθρου[49]. Η διαδικασία της στερέωσης έγινε με τη μέθοδο του εμβαπτισμού του ξύλινου φορέα σε διάλυμα ακρυλικής ρητίνης τύπου Paraloid B67 (isobutylmethacrylate homopolymer PiBMA) 20% σε White spirit, το οποίο ύστερα από ερευνητική μελέτη και εφαρμογή έχει αποδειχτεί εντελώς κατάλληλο. Το ακρυλικό αυτό πολυμερές επιδεικνύει καλή συμβατότητα με το ξύλο, έχει μικρό μοριακό βάρος, γεγονός που αυξάνει τη διεισδυτική του ικανότητα, επιτυγχάνει την αύξηση των μηχανικών ιδιοτήτων του ξύλου και παρουσιάζει αντιστρεψιμότητα και ανθεκτικότητα κατά τη διαδικασία της γήρανσης[50].



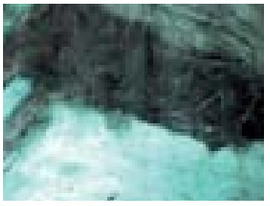


22-23.

Αισθητική αποκατάσταση. Η αισθητική αποκατάσταση των εικόνων μετά τη συντήρηση έγινε με τέτοιο τρόπο ώστε να διαφυλαχθεί η αυθεντικότητα της ζωγραφικής. Έγινε αποκατάσταση των φθορών σε περιοχές όπου οι απώλειες διατάρασσαν την ανάγνωση του θέματος. Σε περιοχές όπου υπήρχε απώλεια του ζωγραφικού χρώματος προηγήθηκε στοκάρισμα της φθοράς στο επίπεδο της ζωγραφικής, με gesso de Bologna και με διάλυμα ακρυλικού γαλακτώματος ως συνδετικό υλικό[51]. Για τη χρωματική αποκατάσταση οι χρωστικές εφαρμόστηκαν με πρόσμιξη πολυβινυλικής ρητίνης (PVA in painting) και η απόδοση έγινε με πλακάτες αδιαφανείς ή με λαζουρωτές διάφανες φόρμες, πάντα σύμφωνα με

24.

25.



26-27.

28.

το όμορρο αυθεντικό χρώμα. Η εικόνα της Γαλακτοτροφούσας αρ. 58, για παράδειγμα, έφερε έντονες φθορές στο πρόσωπο της Παναγίας που διατάρασσαν την αντίληψη της μορφής. Μετά την αισθητική αποκατάσταση των φθορών με τοπική χρωματική απόδοση, η ζωγραφική ενοποιήθηκε και δεν προκαλείται πλέον διάσπαση του θέματος (εικ. 22-23).

Επίστρωση προστατευτικής ρητίνης. Τέλος, για την προστασία της ζωγραφικής επιφάνειας τοποθετήθηκε προστατευτική συνθετική ρητίνη που θα εξασφαλίσει τη βιωσιμότητα του χρωματικού στρώματος, προστατεύοντάς το από την υπεριώδη ακτινοβολία και την επικάθιση ρύπων. Το προστατευτικό βερνίκι που εφαρμόστηκε απαρτίζεται από δύο είδη ρητίνης που εφαρμόζονται σε δύο διαφορετικές επιστρώσεις. Το πρώτο που έρχεται σε άμεση επαφή με τη ζωγραφική επιφάνεια είναι το Ketone resin N (cyclohexanone) (5% διάλυση σε White spirit)[52] που χαρακτηρίζεται για τις παρόμοιες οπτικές του ιδιότητες με τις φυσικές ρητίνες όπως η δάμαρη, αλλά είναι μεγαλύτερης αντοχής ως προς τη φωτοχημική γήρανση[53]. Το δεύτερο βερνίκι είναι το Paraloid B72 (methylacrylate / ethylmethacrylate) 5% διάλυση σε τολουόλιο. Το ακρυλικό βερνίκι προσδίδει στιλπνότητα στη ζωγραφική επιφάνεια, αλλά και επιπλέον προστασία, διότι κατηγοριοποιείται σε ανθεκτικότητα στη γήρανση στην ομάδα A[54]. Τέλος, το ακρυλικό βερνίκι λειτουργεί και ως προστατευτικό φίλτρο της υπεριώδους ακτινοβολίας που δέχεται η ζωγραφική επιφάνεια[55].

Στη συνέχεια παρουσιάζονται δύο εικόνες με ιδιαίτερο ενδιαφέρον ως προς την τεχνολογία κατασκευής τους ή στην εφαρμογή των εργασιών συντήρησης. Η εικόνα αρ. 63 με τη Madre della Consolazione είναι παράδειγμα εφαρμογής καταστρεπτικών και μη μεθόδων για την ανάγκη πιστοποίησης της γνησιότητας του έργου. Επίσης, η μεγάλη εικόνα της Παναγίας αρ. 3 επιλέχθηκε για την παρουσίαση των εργασιών τόσο συντήρησης, όσο και αποκατάστασης.

Madre della Consolazione (αρ.63)

Ξύλο, προετοιμασία γύψου, χρυσό, αυγοτέμπερα

Στο πλαίσιο εξέτασης της κατάστασης διατήρησης του έργου εφαρμόστηκαν μη καταστρεπτικές μέθοδοι, όπως η μελέτη της ζωγραφικής στο ορατό, το υπέρυθρο και το υπεριώδες φάσμα με χρήση πολυφασματικής κάμερας με δυνατότητα καταγραφής από τα 365-1100 nm τύπου MUSIS HS, καθώς και ακτινογράφιση της εικόνας. Η εφαρμογή καταστρεπτικών μεθόδων, όπως η επιλεκτική δειγματοληψία για τη στρωματογραφική μελέτη των χρωματικών στρώσεων της ζωγραφικής επιφάνειας, βοήθησε επίσης στον προκαταρκτικό έλεγχο (εικ. 24).

Μετά τη διαγνωστική εξέταση της εικόνας μπορούμε να προβούμε σε αρχικά συμπεράσματα ως προς τη γνησιότητα του έργου. Η εικόνα είναι κατασκευασμένη σε ξύλινο φορέα που απαρτίζεται από δύο άνισες ξύλινες σανίδες που σταθεροποιούνται από δύο τρέσα καρφωμένα στην πίσω όψη. Στην ακτινογραφία παρατηρείται ότι οι σανίδες δεν φέρουν μεταλλικούς συνδέσμους ή καρφιά ενδιάμεσα μεταξύ τους, γεγονός ασυνήθιστο για το μέγεθος της εικόνας (εικ. 25).

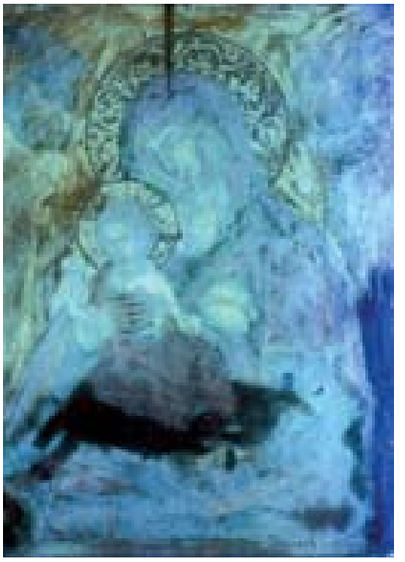
Ο ξύλινος φορέας παρουσιάζει δύο ρωγμές, καθώς και τρεις ρόζους. Οι ρωγμές έχουν προκαλέσει κατά μήκος ρωγμές στη ζωγραφική με αποτέλεσμα την ελαφριά διατάραξη της σταθερότητάς της. Η ακτινογραφία επέτρεψε να διαπιστωθεί το ύφασμα πυκνής ύφανσης της προετοιμασίας καθώς και τη δομή του ξύλου, ενώ δεν κατέστη δυνατό να αποτυπωθεί το αρχικό σχέδιο της παράστασης. Ύστερα από εξέταση της εικόνας με πολυφασματική κάμερα παρατηρήθηκε

υποκείμενο εγχάρακτο σχέδιο της ζωγραφικής επιφάνειας που ακολουθήθηκε πιστά κατά τη χρωματική εκτέλεση (εικ. 26-27). Η ζωγραφική φέρει ρητίνη με ελαφριά συρρίκνωση και ρωγμάτωση (craquelure) (εικ. 28), που περιορίζεται μόνο στην προστατευτική ρητίνη, ενώ αντίθετα η συνοχή του χρωματικού στρώματος είναι άριστη χωρίς σημαντικές φθορές φυσικής γήρανσης του έργου.

Η εξέταση της ζωγραφικής επιφάνειας στο υπέρυθρο και το υπεριώδες φάσμα ανάδειξε μια αρχική προσπάθεια τεχνητής παλαίωσης της ρητίνης με τοπικά βερνίκια, χρωματιστή πάτινα και τοπικές επιζωγραφήσεις, όλα τοποθετημένα επάνω από τη ρητίνη που καλύπτει τη ζωγραφική και είναι διακριτά στη φωτογραφία στο υπεριώδες φάσμα (εικ. 29).

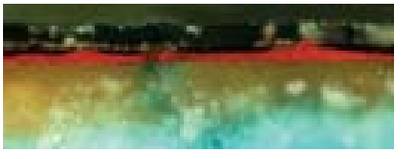
Η εικόνα της Συλλογής ακολουθεί εικονογραφικά την ομώνυμη εικόνα του Εμμανουήλ Τζάνε που βρίσκεται στην μονή Πλατυτέρας στην Κέρκυρα, ενώ έχει ίδιες διαστάσεις και ίδια ημερομηνία[56]. Ο καλλιτέχνης της παρούσας εικόνας έχει αντιγράψει πιστά το σχέδιο της Θεοτόκου Madre della Consolazione και έχει αποδώσει με ζωγραφικά μέσα ορισμένες φθορές της εικόνας, που θα έπρεπε να είναι πραγματικές και όχι ζωγραφιστές. Διαφορές παρατηρούνται ως προς την τεχνική, όπως στον περίτεχνο εγχάρακτο φωτοστέφανο επάνω στο χρυσό κάμπο, ο οποίος στην εικόνα της Κέρκυρας είναι επεξεργασμένος με δεξιοτεχνία, σε αντίθεση με την εικόνα της Συλλογής, που φέρει ίχνη τεχνητής παλαίωσης στην επιφάνεια. Άλλη διαφορά ως προς την τεχνική εντοπίζεται στην απόδοση των χρυσογραφιών που κοσμούν τα ενδύματα, που αποδίδονται με μίγμα κίτρινης χρωστικής σε αντίθεση με την εικόνα της Κέρκυρας που έχει αποδοθεί με πλούσια χρυσοκοντυλισμένη διακόσμηση[57] (εικ. 30).

Η μελέτη των εγκιβωτισμένων μικροδειγμάτων έγινε στο πολωτικό μικροσκόπιο, με σύστημα ανακλώμενου φωτός. Με την εξέταση των τομών μπορούμε να προβούμε σε αρχικά συμπεράσματα, όσον αφορά τη στρωματογραφία, τον τρόπο ανάμιξης των χρωστικών, τη κοκκομετρία και το πάχος των στρωμάτων. Στο δείγμα με αρ. 6 από την περιοχή των χρυσογραφιών είναι περιορισμένη η χρωματική κλίμακα της στρωματογραφίας του δείγματος (εικ. 31). Επάνω στην προετοιμασία είναι απλωμένο λεπτής στρώσης μίγμα λεπτόκοκκης κόκκινης χρωστικής με μεγαλύτερους κόκκους μαύρης και οι χρυσογραφίες αποδόθηκαν με κίτρινη χρωστική (ώχρα). Το δείγμα με αρ. 1 προέρχεται από την περιοχή του κόκκινου φιλέτου στην κάτω δεξιά πλευρά. Το κόκκινο χρώμα είναι πολύ λεπτής στρώσης, λεπτόκοκκης κοκκομετρίας απλωμένο σε προετοιμασία γύψου (εικ. 32). Η κυανή προετοιμασία που παρουσιάζουν ορισμένες εγκάρσιες τομές οφείλεται στην εφαρμογή εκλεκτικού χρωματισμού στα δείγματα με στόχο την ανίχνευση και κατανομή του συνδετικού μέσου της λευκής προετοιμασίας. Η τεχνική εκλεκτικού χρωματισμού έγινε με εμβάπτιση αυτών των τομών σε αντιδραστήριο Amidoblack (pH7), προκειμένου να γίνουν οι χρώσεις, κατόπιν τα δείγματα ξεπλύθηκαν με νερό και εξετάστηκαν στο μικροσκόπιο. Η κυανή χρώση της προετοιμασίας των εγκάρσιων τομών είναι αποτέλεσμα της ύπαρξης ζωικής κόλλας στη λευκή προετοιμασία των δειγμάτων. Στο δείγμα με αρ. 4 από την περιοχή του χεριού της Παναγίας παρατηρήθηκαν δύο επάλληλες στρώσεις προετοιμασίας που περιέχουν διαφορετικό ποσοστό συνδετικού μέσου (στην τελευταία στρώση παρατηρείται ολικός χρωματισμός) (εικ. 33α-β). Επάνω στην προετοιμασία έχει απλωθεί το τελικό στρώμα του προπλασμού, ενώ δεν ανιχνεύτηκαν φωτίσματα στην επιφάνειά του. Το χρώμα του προπλασμού ήταν αποτέλεσμα ανάμειξης χρωστικών διαφορετικής κοκκομετρίας και μεγάλης χρωματικής ποικιλίας (χρωστικές κίτρινες, κόκκινες και μαύρο). Παρόμοιο είναι και το δείγμα που προέρχεται από το λαιμό της Παναγίας. Η προετοιμασία είναι λευκού χρώματος, πιθανότατα γύψος ή κιμωλία, και το χρωματικό στρώμα είναι μίγμα χρω-


29.

30.

31.


32.

33α-β.

στικών με ποικιλία σε κοκκομετρία και χρώμα. Παρατηρήθηκαν κίτρινη, μαύρη και κόκκινες χρωστικές.

Η εικόνα της Συλλογής, κατά λέξη αντίγραφο της εικόνας με τη Madre della Consolazione της Κέρκυρας, έχει κατασκευαστεί με χρωστικές που θα ήταν δυνατό να ταυτιστούν ύστερα από μεθοδική στοιχειακή ανάλυση της ζωγραφικής επιφάνειας και πιθανότατα να την εντάξουν σε ακριβή χρονική περίοδο ως προς την κατασκευή της. Η εικόνα ωστόσο δεν συντηρήθηκε, ώστε να μη διαταραχθεί η παρούσα κατάστασή της και να είναι δυνατή η περαιτέρω έρευνα.

34.

Παναγία Βρεφοκρατούσα η Φανερωμένη (αρ. 3)

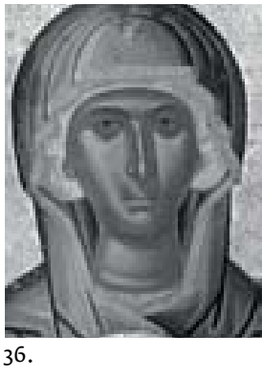
Ξύλο, προετοιμασία γύψου, στιλβωτό χρυσό, αυγοτέμπερα.

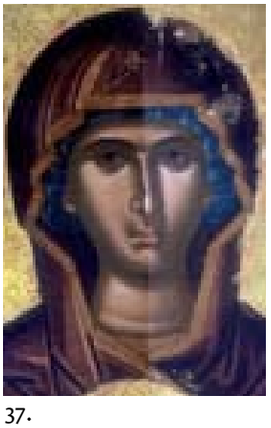
Κατάσταση διατήρησης

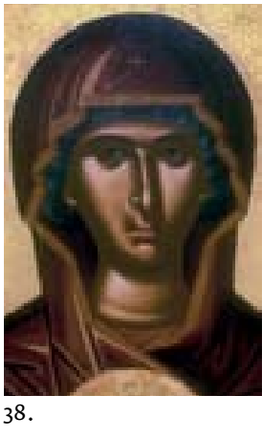
Ο ξύλινος φορέας της εικόνας αποτελείται από τρία ενιαίου μήκους σανίδια, που ενώνονται με τέσσερα νεότερα τρέσα (που έχουν αντικαταστήσει τα ισάριθμα αρχικά). Από τα αρχικά καρφιά του έργου έχουν αφαιρεθεί τα οριζόντια συνδετήρια καρφιά, ενώ τα κάθετα καρφιά έχουν κοπεί, με αποτέλεσμα το κεφάλι τους να παραμένει μέσα στη δομή του ξύλου. Κατά την παλαιότερη συντήρηση του ξύλινου φορέα έγινε τοπική αποκατάσταση φθορών με ξυλοπολτό και ρωγμών με μέθοδο παρκετάζ, που όμως τοπικά παρουσίαζαν αποκόλληση (εικ. 34).

Η ζωγραφική επιφάνεια παρουσιάζει έντονη ρωγμάτωση (craquelure) που κατά τόπους ποικίλλει σε έκταση και βάθος, καθώς επηρεάζεται άμεσα από την κατάσταση του ξύλινου υπόβαθρου. Έντονη ρωγμάτωση παρατηρήθηκε στις ενώσεις των σανίδων και σε περιοχές όπου διατηρούνταν οξειδωμένα καρφιά μέσα στη δομή του ξύλου που είναι διακριτά στην ακτινογραφία της εικόνας (εικ. 35). Αποκόλληση της ζωγραφικής καταγράφηκε στις περιοχές που έφεραν παλαιότερες επεμβάσεις. Οι πρώτες επεμβάσεις που φέρει η εικόνα χρονολογούνται από τον 18ο αιώνα (σύμφωνα με υπάρχουσα επιγραφή), αλλά έχουν προστεθεί σ' αυτές και οι επεμβάσεις της σύγχρονης περιόδου από παλαιότερη συντήρηση και είναι διακριτές στη φωτογραφία στο υπέρυθρο φάσμα (εικ. 36). Στο κάτω μέρος της εικόνας παρατηρούνται εκτεταμένες επιζωγραφήσεις που τοπικά υπερκαλύπτουν την αυθεντική ζωγραφική επιφάνεια. Τέλος, η προστατευτική συνθετική ρητίνη παρουσιάζει αφενός ανομοιογένεια, λόγω της μεθόδου που έχει εφαρμοστεί, και αφετέρου ελαφρά φωτοχημική αλλοίωση, ενώ παράλληλα διατηρούνται υπολείμματα της αρχικής ρητίνης που δεν είχαν αφαιρεθεί κατά την παλαιότερη συντήρηση.

35.


36.


37.


38.

Μέθοδος συντήρησης

Για τη σταθεροποίηση της κατάστασης διατήρησης και την αποκατάσταση της εικόνας ήταν αναγκαία, τόσο η συντήρηση της ζωγραφικής επιφάνειας, όσο και οι κατά τόπους επεμβάσεις στον ξύλινο φορέα του έργου.

Ο καθαρισμός της ζωγραφικής επιφάνειας από τη νεότερη προστατευτική ρητίνη και τα υπολείμματα της παλαιότερης ρητίνης έγινε με συνδυασμό των μεθόδων του χημικού και του μηχανικού καθαρισμού (εικ. 37). Οι επιζωγραφήσεις και οι τοπικές συμπληρώσεις που υπερκάλυπταν μέρος της αυθεντικής ζωγραφικής και παρουσίαζαν κακή συνοχή με το ξύλο της εικόνας αφαιρέθηκαν κατά τον καθαρισμό. Διατηρήθηκαν οι επεμβάσεις μόνο σε περιοχές όπου δεν σωζόταν υποκείμενη αυθεντική ζωγραφική (εικ. 39). Περιοχές του ζωγραφικού στρώματος

που παρουσίαζαν αποκόλληση από τον ξύλινο φορέα, στερεώθηκαν με ακρυλικό γαλάκτωμα (Primal AC33 [ethyl acrylate / methyl methacrylate copolymer], 1/3 σε απιονισμένο νερό). Φθορές και απώλειες της ζωγραφικής αποκαταστάθηκαν στο ίδιο επίπεδο με τη ζωγραφική επιφάνεια, με gesso da Bologna σε πρόσμιξη με ακρυλικό γαλάκτωμα (Primal AC33, 1/3 σε απιονισμένο νερό). Στο ξύλινο υπόστρωμα έγιναν βελτιώσεις στα νεότερα τρέσα που είχαν τοποθετηθεί κατά την παλαιότερη συντήρηση. Έγινε αντικατάσταση των ορειχάλκινων στοιχείων των τρέσων, τα οποία έχουν τάση οξείδωσης, με σύγχρονα Teflon και τοπικές συγκολλήσεις με διογκούμενη ξυλόκολλα στο υπάρχον παρκετάζ. Στη δομή του ξύλου διατηρούνταν τμήματα των οξειδωμένων καρφιών, που αφαιρέθηκαν και τα κενά αποκαταστάθηκαν με σύγχρονο μαλακό ξύλο. Το τελευταίο μέρος των εργασιών είναι η αισθητική αποκατάσταση και η προστασία της ζωγραφικής. Εφαρμόστηκε μια πρώτη επίστρωση προστατευτικής ρητίνης Ketone resin N 5% σε White spirit με πινέλο, κατόπιν η αισθητική αποκατάσταση της εικόνας έγινε με χρωστικές σε ανάμιξη με ρητίνη PVA in Painting medium. Η τελική επίστρωση προστατευτικής ρητίνης ήταν με ακρυλική ρητίνη Paraloid B72 5% σε τολουόλιο και εφαρμόστηκε μετά το ρετούς (retouche) με τη μέθοδο του ψεκασμού, έτσι ώστε να έχει ομοιογενές αποτέλεσμα σε όλη τη ζωγραφική επιφάνεια (εικ. 38-40).

39.

40.

Συμπεράσματα

Η εμπειρία που αποκομίστηκε με την ολοκλήρωση των εργασιών συντήρησης των εικόνων της Συλλογής ήταν ιδιαίτερα σημαντική ως προς την αξιολόγηση των παλαιότερα συντηρημένων έργων. Διαπιστώθηκε ότι η παλαιότερη προσέγγιση και αποκατάσταση των εικόνων ήταν μινιμαλιστική, με κύρια κατεύθυνση τη μερική συντήρηση και αποκατάσταση. Ο καθαρισμός της οξειδωμένης ρητίνης έγινε με μερική αφαίρεση, αφού διατηρήθηκαν υπολείμματα της παλαιάς ρητίνης που αλλοίωναν αισθητικά τη ζωγραφική επιφάνεια. Η μερική αφαίρεση της ρητίνης μπορεί να οφείλεται, είτε επειδή προτιμήθηκε να υιοθετηθούν οι επιταγές της ιταλικής σχολής συντήρησης (πάτινα παλαιότερης ρητίνης), είτε επειδή δεν υπήρχαν διαθέσιμοι οι κατάλληλοι διαλύτες και ο κατάλληλος εξοπλισμός που θα επέτρεπαν την αφαίρεση μικρών υπολειμμάτων ρητίνης και ρύπων. Η μερική αφαίρεση της ρητίνης δεν συνεπάγεται την προστασία της ζωγραφικής επιφάνειας, γιατί σε πολλές εικόνες παρατηρήσαμε αποχρωματισμό της ζωγραφικής λόγω δραστικού καθαρισμού παρόλο που κατά την τότε συντήρηση είχαν διατηρηθεί υπολείμματα της παλαιάς οξειδωμένης ρητίνης. Με την ολοκλήρωση των εργασιών διαπιστώσαμε ότι τα έργα που συντηρούνται έχουν ανάγκη από συχνό έλεγχο ως προς την κατάσταση διατήρησής τους, γιατί παρόλο που τα υλικά συντήρησης έχουν χρόνο λειτουργικής ζωής 100 χρόνων (μέγιστος χρόνος σε εργαστηριακές συνθήκες), ωστόσο σε πραγματικές συνθήκες όπου τα αντικείμενα εκτίθενται σε ανεξέλεγκτες περιβαλλοντικές συνθήκες ο χρόνος αυτός είναι πολύ λιγότερος. Σε συχνά χρονικά διαστήματα, κάθε δέκα χρόνια, τα συντηρημένα αντικείμενα θα πρέπει να ελέγχονται ως προς την κατάσταση της διατήρησής τους. Τα συνθετικά βερνίκια οξειδώνονται και τα στερεωτικά υλικά χάνουν τις συγκολλητικές τους ιδιότητες. Η αξιολόγηση της κατάστασης των εικόνων της Συλλογής, που έχουν συντηρηθεί δύο φορές μέχρι σήμερα, κατέδειξε ως αναγκαία την επανάληψη του ελέγχου, προκειμένου να διατηρηθούν στην παρούσα κατάσταση και να μην υποστούν μελλοντικές φθορές.

Ελένη-Βερόνικα Φαρμακαλίδου, Βασίλης Πασχάλης

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

* Ευχαριστούμε θερμά τους Χαρίλαο Γραμματικό και Λένα Βρανοπούλου για τις ουσιαστικές παρατηρήσεις τους.
1. Αλούπη, Πασχάλης, Στασινόπουλος, Τορνάρη, Άγγλος, Γερμανός-Καρύδας, Γκιώνης, Χρυσικός 2005.
2. Μιτσάκης 2002.
3. Ferreti 1993.
4. Αλεξοπούλου, Χρυσουλάκης 1993, 128.
5. Αλεξοπούλου, Χρυσουλάκης, 1993, 127.
6. Το 2001 η φωτογραφική τεκμηρίωση των εργασιών γινόταν με αναλογικές φωτογραφικές μηχανές. Σήμερα χρησιμοποιούνται φωτογραφικές μηχανές ψηφιακής τεχνολογίας.
7. Αλούπη, Πασχάλης, Στασινόπουλος, Τορνάρη, Άγγλος, Γερμανός-Καρύδας, Γκιώνης, Χρυσικός 2005.
8. Αλεξοπούλου, Χρυσουλάκης 1993, 142.
9. Στασινόπουλος 2005.
10. Στασινόπουλος 1997.
11. Αλεξοπούλου, Καμινάρη 2008.
12. Η φωτογραφική καταγραφή περιοχών ιδιαίτερου ενδιαφέροντος έγινε σε έγχρωμες θετικές διαφάνειες (slides) 36x24 τύπου Kodak ISO 64T με φωτογραφική μηχανή Nikon F3.
13. Ferretti 1993, 71.
14. Αλεξοπούλου, Χρυσουλάκης 1993, 222.
15. Bradbury, Bracegirdle 1998. Hartley 1979.
16. Η παλέτα των αγιογράφων αποτελείτο από συγκεκριμένες χρωστικές ανά εποχή και περιοχή. Χαρακτηριστικές χρωστικές είναι τα οξείδια του σιδήρου (ώχρα, χονδροκόκκινο), που μπορούν βάσει οπτικών χαρακτηριστικών να αναγνωριστούν με οπτική μικροσκοπία.
17. Μοναχή Δανιηλία, Ανδρικόπουλος, Σωτηροπούλου, Καραπαναγιώτης 2005. Μιλάνου, Βουρβοπούλου, Βρανοπούλου, Καλλιγά 2008.
18. Στασινόπουλος 1999.
19. Harrison, Ambers, Gatwright, Stacey 2006.
20. Papadopoulou 1997.
21. Hickin 1987.
22. Knut 1998, 59.
23. Stassinopoulos 1998.
24. Φαρμακαλίδου 2008.
25. Hoadley 1978.
26. Knut 1998.
27. Feller 2002.
28. Caple 2000.
29. Feller 2002.
30. Stassinopoulos 2006.
31. Feller 1972.
32. Wolbers 2000, 22.
33. Khandekar 2004, 7.
34. Wolbers 2004, 54.
35. Το τεστ του Feller αποτελείται από 11 διαλύματα διαλυτών με διαφορετικές παραμέτρους διαλυτότητας fd που προκύπτουν από προσμίξεις των οργανικών διαλυτών cyclohexane, toluene, acetone σε συγκεκριμένες αναλογίες. Τα διαλύματα ξεκινούν με ασθενές παράμετρο διαλυτότητας 96 fd (cyclohexane 100%) και καταλήγουν στο ισχυρότερο διάλυμα 47 fd (acetone 100%) (Feller 1972. Torraca 1990).
36. Wolbers 2004, 54.
37. Stassinopoulos, Farmakalidis 2010.
38. Μιλάνου 2005.
39. Στασινόπουλος 1997.
40. D' Orazio 2001. Cocca 2004.
41. Schilling 1998.
42. Horie 1995. Mills, White 1987.
43. Down 1996.
44. Allen 1995.
45. Robson 1992.
46. Αυτό επιτυγχάνεται με χρήση θερμαινόμενης σπάτουλας ή πιστόλι τύπου Leister με ελεγχόμενη ρύθμιση θερμού αέρα.
47. Feller 1987.
48. Η απεντόμωση των εικόνων δεν πραγματοποιήθηκε από τους συντηρητές του Μουσείου Μπενάκη, αλλά εκτελέστηκε από ανεξάρτητο φορέα.
49. Farmakalidis 2006. Knut 1998, 37.
50. Lazzari, Chiantore 2000. Chiantore, Lazzari 2001.
51. Μιλάνου 1999.
52. De la Rie, Shedrinsky 1989. Doménech Carbó 2008.
53. De la Rie 1989.
54. Ο Feller καθιέρωσε τρόπο αξιολόγησης των πολυμερών, ύστερα από μελέτη των φυσικοχημικών τους ιδιοτήτων και της ανθεκτικότητάς τους κατά τη διαδικασία της επιταχυνόμενης τεχνητής γήρανσης. Τα πολυμερή εντάχθηκαν σε τρεις ομάδες Α, Β και C, από τις οποίες στην ομάδα Α κατατάχθηκαν τα ανθεκτικά πολυμερή με προβλεπόμενο χρόνο ζωής περίπου 100 χρόνια φυσικής γήρανσης. Βλ. Feller, Bailie 1972.
55. Bracci, Melo 2003. Chiantore, Lazzari 2001.
56. Βασιλάκη 2000, 110, εικ. 177.
57. Αλμπάνη 1994, 182-185, αρ. 43.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Αλεξοπούλου, Α., Χρυσουλάκης, Γ., 1993. *Θετικές Επιστήμες και Έργα Τέχνης, Μέρος Α΄: Η φυσική των χρωστικών και των χρωματικών στρωμάτων. Μέρος Β΄: Φυσικοχημικές διαγνωστικές μέθοδοι*, Αθήνα

Αλεξοπούλου, Α. Καμινάρη, Α., 2008. Μελέτη και τεκμηρίωση με υπέρυθρη ανακλαστογραφία της εικόνας Άγιος Γεώργιος του ζωγράφου Αγγέλου, στο *Εικόνες με την υπογραφή «Χειρ Αγγέλου». Η τεχνική ενός Κρητικού ζωγράφου του 15ου αιώνα*. Αθήνα, 151-159

Αλούπη, Ε., Πασχάλης, Β., Στασινόπουλος, Σ., Τορνάρη, Β., Άγγλος, Δ., Γερμανός-Καρύδας, Α., Γκιώνης, Β., Χρυσικός, Γ., 2005. Εξέταση, ανάλυση και τεκμηρίωση της Βάπτισης του Χριστού του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου με μη καταστρεπτικές φυσικοχημικές τεχνικές, *Μουσείο Μπενάκη*, 5, 86-114

Βασιλάκη, Μ., 2000. Μεταβυζαντινές εικόνες, στο: *Συλλογές Ευαγγέλου Αβέρωφ. Ταξιδεύοντας στο χρόνο*, κατ. έκθ., Πινακοθήκη Ε. Αβέρωφ, Μέτσοβο, 9 Σεπτεμβρίου 2000 - 15 Ιανουαρίου 2001, Αθήνα, 108-145

Ιωακείμογλου Ε., 2004. *Τα Οργανικά Υλικά στην Τέχνη και την Αρχαιολογία, Τόμος Α΄: Λίπη – Έλαια, Φυσικά Κεριά – Φυσικές Ρητίνες*, Αθήνα

Λαζίδου, Δ., Δροσάκη, Δ., 2008. *Εγχειρίδιο Συντήρησης Εικόνων*, Θεσσαλονίκη

Μιλάνου, Κ., 1999. Η αισθητική αποκατάσταση των εικόνων του Μουσείου Μπενάκη, στο *Πρακτικά Συνεδρίου, Η συντήρηση των εικόνων. Μια προσέγγιση στην προβληματική, τις μεθόδους και τα υλικά που χρησιμοποιούνται στα εργαστήρια συντήρησης σε όλο τον κόσμο, 10-15 Οκτωβρίου 1995*, Αθήνα, 103-107

Μιλάνου, Κ., 2005. Η αντιμετώπιση των ζωγραφικών έργων με παλαιές επεμβάσεις από το Εργαστήριο Συντήρησης Εικόνων και Ελαιογραφιών του Μουσείου Μπενάκη, στο *Συντήρηση και Έκθεση Συντηρημένων Έργων. Προβλήματα Τεχνικά – Προβλήματα Αισθητικά, Μικρά Μουσειολογικά, Ημερίδα, Τετάρτη 29 Ιανουαρίου 2003*, Αθήνα, 51-54

Μιλάνου, Κ., Βουρβοπούλου, Χ., Βρανοπούλου, Λ., Καλλιγά, Α., 2008. Η τεχνική της ζωγραφικής του Αγγέλου. Καταγραφή της κατασκευής, των υλικών και του ζωγραφικού τρόπου επτά ενυπόγραφων εικόνων, στο *Εικόνες με την υπογραφή «Χειρ Αγγέλου». Η τεχνική ενός Κρητικού ζωγράφου του 15ου αιώνα*, Αθήνα, 19-113

Μιτσάκης, Ι., 2002. *Φασματική απεικόνιση για αντικείμενα καλλιτεχνικής αξίας*, Αθήνα

Μοναχή Δανιηλία, Ανδρικόπουλος, Κ., Σωτηροπούλου, Σ., Καραπαναγιώτης, Ι., 2005. Μελέτη της τεχνικής της *Βάπτισης του Χριστού* του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου με εφαρμογή αναλυτικών μεθόδων διάγνωσης. Περιγραφή – Κατάσταση – Συντήρηση, *Μουσείο Μπενάκη* 5, 115-134

Αλμπάνη, Τζ., 1994. *Ο Περίπλους των Εικόνων. Κέρκυρα, 14ος-18ος αιώνας*, κατ. έκθ., Κέρκυρα, Ναός Αγίου Γεωργίου στο Παλαιό Φρούριο, Ιούνιος-Σεπτέμβριος 1994, Αθήνα

Πασχάλης, Β. επιμ., 2002. *Δελτία Συντήρησης Εικόνων Συλλογής Ιδρύματος Βαρώνου Τοσίτσα*, Τμήμα Συντήρησης Μουσείου Μπενάκη

Στασινόπουλος, Σ., 1997. Η συντήρηση των εικόνων της Συλλογής Βελιμέζη, στο Χατζηδάκη, Ν., *Εικόνες της Συλλογής Βελιμέζη*. Αθήνα, 447-467

Στασινόπουλος, Σ., 1999. Προβληματισμοί σχετικά με τη συντήρηση εικόνων που έχουν υποστεί επεμβάσεις στο παρελθόν, στο *Πρακτικά Συνεδρίου, Η συντήρηση των εικόνων, Μια προσέγγιση στην προβληματική, τις μεθόδους και τα υλικά που χρησιμοποιούνται στα εργαστήρια συντήρησης σε όλο τον κόσμο, 10-15 Οκτωβρίου 1995*, Αθήνα, 92-102

Στασινόπουλος, Σ., 2005. *Η Βάπτιση του Χριστού* του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου. Περιγραφή – Κατάσταση – Συντήρηση, *Μουσείο Μπενάκη* 5, 71-86

Φαρμακαλίδου, Ε.Β., Γκιώνης, Β., Χρυσικός, Γ., 2008. Εξέταση, ανάλυση και συντήρηση της εικόνας της *Αποκαθηλώσεως* από τη Συλλογή Ανδρεάδη, *Μουσείο Μπενάκη* 5, 117-130

Allen, N.S., Parker, M.J., Regan, C.J., McIntyre, R.B., Dunk, W.A.E., 1995. The Durability of Water-Borne Acrylic Coatings, *Polymer Degradation and Stability* 47, 117-127

Bracci, S., Melo, M.J., 2003. Correlating Nature Ageing and Xenon Irradiation of Paraloid B72 Applied on Stone, *Polymer Degradation and Stability* 80, 533-541

Bradbury, S., Bracegirdle, S., 1998. *Introduction to Light Microscopy,* U.K.

Caple, C., 2000. *Conservation Skills, Judgement, Method and Decision Making,* London

Chiantore, O., Lazzari, M., 2001. Photo-Oxidative Stability of Paraloid Acrylic Protective Polymers, *Polymers* 42, 17-27

Cocca, M., D'Arienzo, L., D'Orazio, L., Gentile, G., Martuscelli, E., 2004. Polyacrylates for Conservation: Chemico-Physical Properties and Durability of Different Commercial Products, *Polymer Testing* 23, 333-342

D' Orazio, L., Gentile, G., Mancarella, C., Martuscelli, E., Massa, V., 2001. Water-Dispersed Polymers for the Conservation and Restoration of Cultural Heritage: A Molecular, Thermal, Structural and Mechanical Characterisation, *Polymer Testing* 20, 227-240

De la Rie, R., 1989. Old Master Paintings, *Analytical Chemistry* 61, 21, 1228A-1240A

De la Rie, R., Shedrinsky, M., 1989. The Chemistry of Ketone Resins and the Synthesis of a Derivative with Increased Stability and Flexibility, *Studies in Conservation* 34, 9-19

Doménech Carbó, M.T., 2008. Novel Analytical Methods for Characterising Binding Media and Protective Coatings in Artwork, *Analytica Chemica Acta* 621, 109-139

Down, J.L., MacDonald, M.A., Tétreault, J., Williams, S.R., 1996. Adhesive Testing at the Canadian Conservation Institute – An Evaluation of Selected Poly(vinyl acetate) and Acrylic Adhesives, *Studies in Conservation* 41, 19-44

Farmakalidis, H.V., 2006. Simple Method for Evaluation of Wood Consolidant Materials, στο: *International Meeting of the Special interest Icon Group, Icons. Approaches to Research, Conservation and Ethical Issues, ICOM, Hellenic National Committee, Benaki Museum, Athens 3-7 December 2006*, Athens

Feller, R., Bailie, C.W., 2002. Changes in Solubility and Removability of Varnish Resins with Age, στο Whitmore, P., επιμ., *Contributions to Conservation Science,* Pittsburgh, 41-55

Feller, R.L., Jones, E.H., 1971. *On Picture Varnishes and their Solvents,* Washington

Feller, R.L., Bailie, C.W., 1972. Solubility of Aged Coatings Based on Dammar, Mastic, and Resin Aw-2, *Bulletin of the American Group – IIC* 12, 2, 72-81

Feller, R.L., 1987. Standards in the Evaluation of Thermoplastic Resins, στο *Preprints of the 5th Triennial Meeting, Zagreb ICOM Committee for Conservation*, Paper No 78/16/4, 1-11

Ferretti, M., 1993, *Scientific Investigations of Works of Art*, Rome

Harrison, L., Ambers, J., Gatwright, C., Stacey, R., 2006. Orthodox Icons at the British Museum: An Approach to Ethical Conservation Practice, στο *International Meeting of the Special interest Icon Group, Icons. Approaches to Research, Conservation and Ethical Issues, ICOM, Hellenic National Committee, Benaki Museum, Athens 3-7 December 2006*, 131-133

Hartley, W.S., 1979. *Hartley's Microscopy*, London

Hickin, N.E., 1978. Insect Damage to Wood in Decorative Arts – A World Problem, στο Brommelle, N.S., Moncrieff, A., Smith, P., επιμ., *Conservation of Wood in Painting and the Decorative Art,* London, 19-22

Hoadley, B., 1978. The Dimensional Response of Wood to Variation in Relative Humidity, στο Brommelle, N.S., Moncrieff, A., Smith, P., επιμ., *Conservation of Wood in Painting and the Decorative Art,* London, 1-6

Horie, C.V., 1995. *Materials for Conservation Organic Consolidants, Adhesives and Coatings,* Oxford (4η έκδ.)

Johnson, B.W., McIntyre, R., 1996. Analysis of Test Methods for Durability Predictions of Polymer Coating, *Progress in Organic Coatings* 27, 95-106

Khandekar, N., 2004. Gelled Systems: Theory and Early Application, στο Dorge, V., επιμ., *Solvent Gels for the Cleaning of Works of Art,* Los Angeles, California, 12-17

Knut, N.,1998. *The Restoration of Paintings*, Slovenia

Lazzari, M., Chiantore, O., 2000. Thermal-Ageing of Paraloid Acrylic Protective Polymers, *Polymer* 41, 6447-6455

Mills, J., White, R., 1987. *The Organic Chemistry of Museum Objects*, London

Papadopoulou, A., 1997. Traditional Wood Technology and Problems Relating to Wooden Support, στο Jolkkonen, N., Martiskainen, A., Martiskainen, P., Nikkanen, H., επιμ., *The Conservation of Late Icons*, Valamo, 31-40

Robson, M., 1992. Early Advances in the Use of Acrylic Resins for Conservation of Antiquities, στο Allen, N.S., Edge, M., Horie, C.V., επιμ., *Polymers in Conservation,* Cambridge, 184-192

Schilling,, M.R., 1998. The Glass Transition of Materials Used in Conservation, *Studies in Conservation* 34, 110-116

Stassinopoulos, S., 1998. The Construction of Wooden Panels of Icons. Defects, Problems of Such Structures and Their Treatments in Previous Years and Today, στο Jolkkonen, N., Martiskainen, A., Martiskainen, P., Nikkanen, H., επιμ., *The Conservation of Late Icons*, Valamo, 41-52

Stassinopoulos, S., 2006. The Cleaning of Icon's Varnish, στο *International Meeting of the Special Interest Icon Group, Icons, Approaches to Research, Conservation and Ethical Issues, ICOM, Hellenic National Committee, Benaki Museum, Athens 3-7 December 2006,* Athens

Stassinopoulos, S., Farmakalidis, H.V., 2010. The Methodology of the Conservation of Icons and Paintings on Wooden Panel Support. Case Treatment Studies in the Conservation Laboratory of the Benaki Museum, *Works of Art Conservation, Science Today, 26-28 November 2010,* Thessaloniki, 24

Torraca, G., 1990. *Solubility and Solvents for Conservation Problems,* Rome

Wolbers, R., 2000. *Cleaning Painting Surfaces,* London

Wolbers, R., 2004. A Methodological Approach to Selecting a Cleaning System, στο Dorge, V., επιμ., *Solvent Gels for the Cleaning of Works of Art,* Los Angeles, California, 54-64

Ευρετήρια

Α΄ Γενικό[1]

Αβέρωφ, Ευάγγελος 9-11, 13-14, 17
Αγιά Λάρισας 223
Άγιο Όρος: κελλί Μολυβοκκλησιάς 172· μονή Αγίου Παύλου 174, 193· Βατοπεδίου 179· Διονυσίου 174· Δοχειαρίου 172, 174, 222· Ιβήρων 236· Κουτλουμουσίου 174, 187· Μεγίστης Λαύρας 132, 159, 172, 174, 187, 218, 222· Ξενοφώντος 174· Παντοκράτορος 167, 222· Σταυρονικήτα 131-133, 159, 160, 174, 179, 226· Χελανδαρίου 187, 240· Πρωτάτο 131, 133, 185
Αθήνα, 138, 183, 203, 205
Μουσείο Μπενάκη 154, 159, 166, 170, 172, 185, 202, 219, 230, 237, 243, 249, Φάκελος ανθιβόλων Α. Ξυγγόπουλου 19, 148, 160, 210
Αμβέρσα 198
Άμστερνταμ 164
Ανδρόνικος Β΄, αυτοκράτορας 126
Αργοστόλι 130, 179, 214, 249
Άρτα 200, 223, 237
Ασημένιος κάμπος εικόνων 19, 178
Αχρίδα 126, 222, 236

Βατικανό 222, 236
Βελβεντό 178
Βελιγράδι 126
Βελιμέζης, Αιμίλιος 17
Βελτσίστα 174
Βενετία 139, 140, 142, 144, 147, 148, 159, 164, 170, 198, 203, 208, 210, 219, 225, 226, 234, 240, 257
Βέροια 131, 167, 171, 180, 203
Βιέννη 190, 219, 237
Βίτσα Ζαγορίου 174
Βλαχία 223
Βουκουρέστι 167
Βουλγαρέλι Άρτας 237
Βουλγαρία 193

Γαλάτιστα 193
Γενεύη 128, 243
Γράμμοστα 20, 178
Γρηγόριος, αρχιεπίσκοπος Αχρίδας 126

Εικόνες 19ου αιώνα 236-260 αρ. 46-58
Εικόνες 20ού αιώνα 263-267 αρ. 61-63
Εικόνες Επτανησιακών εργαστηρίων 195-214 αρ. 30-38
Εικόνες Ηπειρωτικών και Βορειοελλαδικών εργαστηρίων 166-194 αρ. 18-29
Εικόνες Κρητικής εικονογραφίας 215-228 αρ. 39-43
Εικόνες Κρητικών ζωγράφων 124-165 αρ. 1-17
Εικόνες Κυπριακών εργαστηρίων 229-235 αρ. 44-45
Εικόνες Ρωσικών εργαστηρίων 261-262 αρ. 59-60
Ειρήνη, αυτοκράτειρα 130
Έφεσος 170

Ζάκυνθος 18, 152, 180, 189, 190, 198, 200, 208, 215, 216, 219, 220, 230, 233, 243, 249, 251

Ηνωμένες Πολιτείες Αμερικής 198, 246
Ηράκλειο Κρήτης 197, 198

Θεσσαλονίκη 171, 185, 193, 215, 230
Θήρα 198

Ισπανία 147
Ιωάννης Β΄ Κομνηνός, αυτοκράτορας 125, 130
Ιωάννης Δαμασκηνός 185
Ιωάννινα 142, 178, 240, 253, 254

Κανελλόπουλος, Παύλος 17
Κουταρέλλη, Μαρία 17
Κέρκυρα 18, 21
Κόνιτσα 253
Κύπρος 20· Άσκια 239· Κλωνάρι 234· Κουτσοβέντης 233· Λάρνακα 208· Λευκωσία 179, 230, 234· Πελέντρι 230, 234· Φιλούσα 147
Κωνσταντινούπολη 124, 126, 127, 170, 233· Μετόχι Παναγίου Τάφου 127· μονή Θεοτόκου «στα Κύρου» 131· μονή Παντοκράτορος 124-125· μονή Χώρας 171· Kalenderhane τζαμί 130

Λαϊνάς, Χρύσανθος 253
Λευκάδα 205
Λοβέρδος, Διονύσιος 17
Λοβέρδος, Σπυρίδων 17
Λονδίνο 166, 175, 205, 222

Μακρινίτσα Πηλίου 247
Μάλια Κρήτης 166, 218
Μασαχουσέτη 205
Μεσολούρι Γρεβενών 252

Μετέωρα: μονή Αγίου Νικολάου Αναπαυσά 159· Βαρλαάμ 174· Μεγάλου Μετεώρου 19, 179
Μέτσοβο, Αρχοντικό Τοσίτσα 9-11, 13-14
Μήλος 170, 198, 220
Μηνιάτης, Ηλίας 240
Μολδαβία 167
Μόναχο 175, 223
Μονή: Αγίας Αικατερίνης Σινά 125, 130, 147, 156, 162, 218, 233, 236· Αγίου Νεοφύτου 19· Αρκαδίου 249· Γουβερνέτου 159· Γωνιάς 126, 208, 249· Δαφνίου 218· Ελεούσας 126-127· Καψά 126, Κοσινίτζης 127· Λειμώνος 183, 185· Μυρτιάς 218· Νταού Πεντέλης 161· Ντίλιου 172, 174· Παλιουρής 142· Πετριτζού 161· Πλατυτέρας Κέρκυρας 18, 266, 303· Ρογκοβού 257· Σέλτσου 174, 187· Σπηλαιώτισσας Αρτσίστας 187· Στροφάδων 230· Τοπλού 174· Φιλανθρωπηνών 174, 187, 223
Μόσχα 126, 161, 218, 219, 222, 237, 262
Μπενάκης, Αντώνης 17

Ναζαρηνή ζωγραφική 257, 260
Νάξος 162
Νέβεσκα (Νυμφαίο) 178
Νερομάνα Αιτωλίας 185
Νίκαια, Α΄ Οικουμενική Σύνοδος, 240, ναός Κοίμησης 130
Νικηφόρος, Ομολογητής 185

Ξάνθη 185, 193

Πάντοβα 237
Πάρος 243
Πάτμος 140, 147, 159, 166, 174, 205, 212, 219, 223, 230, 243
Πήλιο 247-248
Πρόσβορο Γρεβενών 252

Ραβέννα 154, 162, 210
Ρέθυμνο 139, 140, 152
Ρόδος 240
Ρωμανός Γ΄ Αργυρός, αυτοκράτορας 125
Ρώμη 162
Ρωσία 261-262· Βλαντιμίρ 262· Κουρσκ 262· Πάλεχ 261· Koliningrad 261· Novgorod 223, 226· Pskov 187· Zagorsk 126

Σαδδουκαίοι 222
Σαμαρίνα 252
Σεράγεβο 135, 175, 205
Σερβία 233· μονή Studenića 171, 233, πατριαρχείο Peć 223, 230
Σέρρες 178
Σισιλιάνος, Δημήτριος 17
Σίφνος 210-211, 215
Σκόπια 147, 193, 215-216, 252
Σουδενά 194
Σπάρτη 208
Σταθάτου, Ελένη 17
Στοκχόλμη 208
Συλλογή: Abou Adal 180, 198, 234· Ανδρεάδη 147, 162, 1782, 218· Βελιμέζη 126, 159, 189, 196, 200, 203, 212, 215, 219, 220, 226, 237· Καλλιγά 150· Κανελλοπούλου 152, 174, 187, 189, 219, 223, 252· Λάτση 180, 230, 234· Λοβέρδου 150, 152, 170, 208, 234, 243, 249· Μελά 152· Μητσοτάκη 186, 234· Οικονομοπούλου 135, 166, 167, 180, 181, 193, 226, 249· Πετσόπουλου 249· Σταθάτου 202· Τσακύρογλου 162, 172, 185, 192, 202, 208, 210, 211, 214, 216, 217, 223, 251· Τσολοζίδη 167, 226· Φεράλδη 208· Χαροκόπου 249
Συμεών Μεταφραστής 222
Συντήρηση εικόνων 292-305

Τεργέστη 236
Τζούρφλι Γρεβενών 253
Τήνος 193, 226, 246
Τίρανα 193
Τορόντο 198
Τοσίτσας, Μιχαήλ, βαρώνος 9-11, 13-14
Τουρίνο 175
Τρίκαλα 178

Υπογραφές πλαστές 18, 124, 156, 157, 159, 164, 165, 172, 198, 249
Ύδρα 211

Φλωρεντία 174, 265
Φωτοστέφανοι ανάγλυφοι 19-20, 177-180

Χαλκιδική 258
Χανιά 144
Χαρακτικά (χαλκογραφίες) 135, 251, 252, 260
Χιονιάδες 246

Ωριγενιστές 222

ΣΗΜΕΙΩΣΗ

1. Δεν ευρετηριάζονται οι υποσημειώσεις και το Παράρτημα.

Β΄ Καλλιτεχνών

Άγγελος 147, 154, 156-157, 159, 190, 195, 218, 230
Αθανασίου, Μάρκος 192
Αρμενόπουλος, Δημήτριος 246

Βίκτωρ 18, 156, 174, 179, 219
Βενιαμίν 193
Βόσσος, Πέτρος 208, 215, 216, 220

Γεωργιάδης, Πέτρος 193
Γεωργίου, Πέτρος 20, 253
Γράμμοστα, ζωγράφοι από τη, 19-20, 60-62, 178 αρ. 22-23

Δαμασκηνός, Μιχαήλ 18, 147, 150, 154, 164, 197-198, 202, 225, 243, 249, 257, 258
Δημήτριος 20, 102-103 αρ. 48
Δημήτριος, ιερεύς 249
Δημήτριος και Μιχαήλ 193
Διγενής, Ξένος 218
Διονύσιος ο εκ Φουρνά 195, 212, 242
Δοξαράς, Παναγιώτης 20, 200

Ζήκος, ιερεύς 20, 104, 245-246 αρ. 49
Ζήκος, Χιονιαδίτης 254
Ζήσης, Ιωάννου (Ντόβας) 106-107, 251-252 αρ. 52
«Ζωγράφος της Αγίας Μαγδαληνής» 265

Θεοδόσιος, από τα Ιωάννινα 20, 100-101, 239-240 αρ. 47
Θεοφάνης, βλ. Στρελίτζας Μπαθάς Θεοφάνης
Θεοχάρης, Σίλβεστρος 154

Ιωάννης, Σ... 198
Ιωαννίκιος 234

Καλέργης, Νικόλαος 219, 251
Καπεσοβίτες, ζωγράφοι 252
Καραντηνός, Ανδρέας 243
Κατελάνος, Φράγκος 174
Κλόντζας, Γεώργιος 147, 154, 157, 174, 179, 219, 264
Κονταρίνης, Κωνσταντίνος 196, 203
Κορνάρος, Ιωάννης 156
Κύπριος, Ιωάννης 159
Λάζαρος, Σουδενιώτης 194
Λάζαρος 220
Λαμπάρδος, Εμμανουήλ 174, 208, 218, 219, 223, 224, 249
Λαμπούδης, Νικόλαος 126
Λάμπρου, Κωνσταντίνος 193
Λιβάς, Δημήτριος 189
Λούτζιος 234

Μακάριος 260
Μαργαρίτης, Μακρυντζιώτης 20, 104-105, 247-248 αρ. 50
Μαργκαζίνης, Γεώργιος 208
Μαρούδας, Συμεών 18
Μαρούλης, Γεωργιλάς 202-203
Ματθαίος 193
Ματσούκης, Γ. 20, 106, 249-250 αρ. 51
Ματσούκης, Γεράσιμος 208
Μιχαήλ και Δημήτριος 193
Μόσκος, Ηλίας 18, 43, 152-153 αρ. 12, 172, 174, 219, 234, 251
Μόσκος, Ιωάννης 198, 208
Μόσκος, Λέος 200, 264

Νεόφυτος 133
Νικηφόρος 193

Παβίας, Ανδρέας 208, 249, 258
Παλαιόκαπας, Κωνσταντίνος 208
Περλιγγής, Γεώργιος 202
Πουλάκης, Θεόδωρος 18, 19, 34-41, 142-148 αρ. 8-10, 170, 200, 205, 208-209, 218

Ρίτζος, Ανδρέας 126, 132, 136, 142, 157, 159, 174, 205, 236
Ρίτζος, Νικόλαος 142, 157, 174, 205

Σαμαριναίοι, ζωγράφοι 20, 252
Σκορδίλης, Εμμανουήλ 198
Σκούφος, Φιλόθεος 18, 42-43, 150-151 αρ. 11, 198, 249
Στρελίτζας Μπαθάς, Θεοφάνης 18, 26-27, 131-133 αρ. 3, 159-160, 174, 218, 223, 226, 230
Στυλιανός 202
Συμεών 132-133
Σωτήρχος, Γεώργιος 18, 28, 135 αρ. 4

Τζάνες, Εμμανουήλ 18, 19, 30-33, 138-141 αρ. 6-7, 142-143, 144, 151, 154, 157, 164-165, 187, 190, 192, 195, 202, 212, 218, 249, 258, 264, 302-303
Τζάνες, Κωνσταντίνος 202, 214

Τζανκαρόλας, Στέφανος 203
Τζανφουρνάρης, Εμμανουήλ 240
Τζαφούρης, Νικόλαος 128-129
Τζεν (Τζένος), Ιωάννης 18, 50-51, 161-162 αρ. 16

Χιονιαδίτες, ζωγράφοι 20, 246
Χούρις, Ιωσήφ 20, 230

Andreasi, Ippolito 152
De Vos, Martin 152, 208
Denisov, Efim 262
Denisov, Ivan 262
Dürer, Albrecht 260
Funtusov, Mikhail 261
Joni, Icilio Federico 265
Raimondi, Marcantonio 135
Sadeler, Jan 152-153, 208
Villamena, Francesco 152
Zuliani, Giulian 237

Γ΄ Εικονογραφικό

Αγία
- Αικατερίνη 118-119, 263-264
- Ιουλίττα 20, 65, 184-185
- Μαγδαληνή 17, 118-119, 120, 263-264, 265
- Μαρίνα 89, 220
- Παρασκευή 54, 86, 89, 93, 166-167, 215-216, 220, 224

Άγιος
- αδιάγνωστος αγένειος 63, 181
- Αθανάσιος 104, 112, 182, 245, 256-257
- Αλέξιος 118-119, 263-264
- Ανδρέας 18, 38-39, 144-145
- Αντώνιος 20, 106, 113, 249-250, 258-259
- Βαρθολομαίος 182
- Βασίλειος 89, 104, 220
- Γεώργιος 17, 20, 44-47, 65, 67-69, 94-95, 102-103, 104, 118-119, 154-155, 184-185, 190, 229-230, 242-244, 246, 263-264
- Γεώργιος ο Νέος εξ Ιωαννίνων 19, 53-55, 108-111, 118-119, 253-255, 263-264
- Δημήτριος 104, 246
- Ευστάθιος 13, 226-227
- Ιάκωβος 18, 31, 83, 140-141, 212-213
- Ιωάννης ο Πρόδρομος 18, 30, 32-33, 138-139, 182-183, 190
- Κήρυκος 20, 65, 184-185
- Κωνσταντίνος 118-119, 263-264
- Ματθαίος 76-77, 87, 201-203, 217
- Μηνάς 182
- Νικόλαος 18, 29, 40-41, 72-73, 104, 113, 136-137, 146-148, 195-196, 245, 258-259
- Προκόπιος 182
- Σπυρίδων 20, 21, 100-101, 118-119, 239-240, 255, 263-264
- Στέφανος ο πρωτομάρτυρας 18, 42, 150-151
- Στυλιανός 182
- Χαράλαμπος 141, 182, 245

Δέηση, βλ. Τρίμορφο
Δωδεκάορτο
- Ανάσταση 107, 111, 251-252, 261
- Βαϊοφόρος 78, 204-205
- Ευαγγελισμός 18, 34-37, 43, 142-143, 152-153

Επιτάφιος Θρήνος 19, 55, 169-170
Έγερση του Λαζάρου 49, 159-160
Εις Άδου Κάθοδος 56, 66, 116, 171-172, 187-188, 261
Σταύρωση 79-81, 207-209
Υπαπαντή 18, 48, 156-157
Επτά Παίδες εν Εφέσω 92, 222-223

θεία λειτουργία 74, 197-198

λυπηρά τέμπλου 17, 96-97, 233-234

Μιχαήλ, αρχάγγελος 18, 52-53, 164-165

Παναγία
Βρεφοκρατούσα 18, 19, 20, 26-27, 98-99, 104, 124-126, 130-132, 236-237
Γαλακτοτροφούσα 114-115, 260
Γλυκοφιλούσα 18, 50-51, 161-162
Ελεούσα 24, 124-127, 236-237
Θρηνωδούσα 82, 210-211
Κυρία των Αγγέλων 19, 60-61, 84-85, 177-178, 214
Κυριώτισσα 130-132
Οδηγήτρια 124-126, 256-257
Ρόδον το Αμάραντον 245-246
της Βάτου 130
του Κουρσκ 117, 262
Madre della Consolazione 18, 19, 25, 121, 128-129, 267
Εισόδια 89, 90, 218-219
Κοίμηση 57, 89, 91, 174-175, 219-220

Προσκύνηση του Βρέφους 18, 28, 35

Προφήτες
Ααρών 96, 232, 234
Δανιήλ 136
Ηλίας 93, 182, 225-226
Μωυσής 97, 232-233

Σύναξη Αρχαγγέλων 105, 247-248

Τρεις Ιεράρχες 19, 62, 179-180
Τρίμορφο 21, 64, 67, 118-119, 182-183, 189-190, 263-264

Χριστός, Παντοκράτορας 70-71, 75, 192-194, 199-200

Προέλευση εικονογράφησης

Τατιάνα Αβέρωφ-Ιωάννου εικ. στις σ. 4, 8, 12
Μαρία Νάνου (**29.3**)
Ναυσικά Πανσελήνου (**33.1**)
Μουσείο Μπενάκη (**10.1** και **36.1**)

Οι εικόνες **7.1**, **19.1** και **31.1** έχουν ληφθεί από το Chatzidakis 1962, πίν. 60, 68 και 72 αντίστοιχα, ενώ οι εικόνες **10.2**, **11.1** και **63.1** έχουν ληφθεί από το Βοκοτόπουλος 1990, εικ. 338, 31 και 55 αντίστοιχα. Οι εικόνες **34.1** και **35.1** έχουν ληφθεί από το Μοσχόπουλος 1989, εικ. 268 και 271, αντίστοιχα, ενώ οι εικόνες **34.2** και **35.2** από το Μοσχόπουλος 1996, εικ. 364 και 151 αντίστοιχα. Οι εικόνες **48.1** και **49.1** έχουν ληφθεί από το Γκερέκος 2008, 90 και 176, αντίστοιχα.

Η εικόνα **3.1** έχει ληφθεί από το Χατζηδάκης 1986, εικ. 6, η εικόνα **8.1** από τον κατάλογο *Μυστήριο Μέγα και Παράδοξον* 2002, 129, η εικόνα **18.1** από το Καλαμαρτζή-Κατσαρού, Παπαμαστοράκης, Ταβλάκης, Χρυσοχοΐδης 1998, εικ. 137, η εικόνα **26.1** από το Γούναρης 1999, 203, η εικόνα **29.1** από το Vinjau Caca 2002, εικ. 9, η εικόνα **29.2** από το Βασιλάκη, Ταβλάκης, Τσιγαρίδας 1998, εικ. 82, η εικόνα **36.2** από το Καρακατσάνη 1980, αρ. 239, η εικόνα **43.1** από το Χατζηδάκη 1997, αρ. 16 και η εικόνα **62.1** από το Marcucci 1958, εικ. 17.